CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

604

octubre 2000

DOSSIER:
Narrativa hispanoamericana en España

João Guimarães Rosa
Diario de París

John Burnside
Poemas

Centenario de Juan Sebastián Bach

Entrevistas con Roberto Bolaño, Arturo Carrera y Jorge Herralde

Ilustraciones de Francisco Toledo

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-00-024-1

604 ÍNDICE

DOSSIER
La narrativa hispanoamericana en España

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

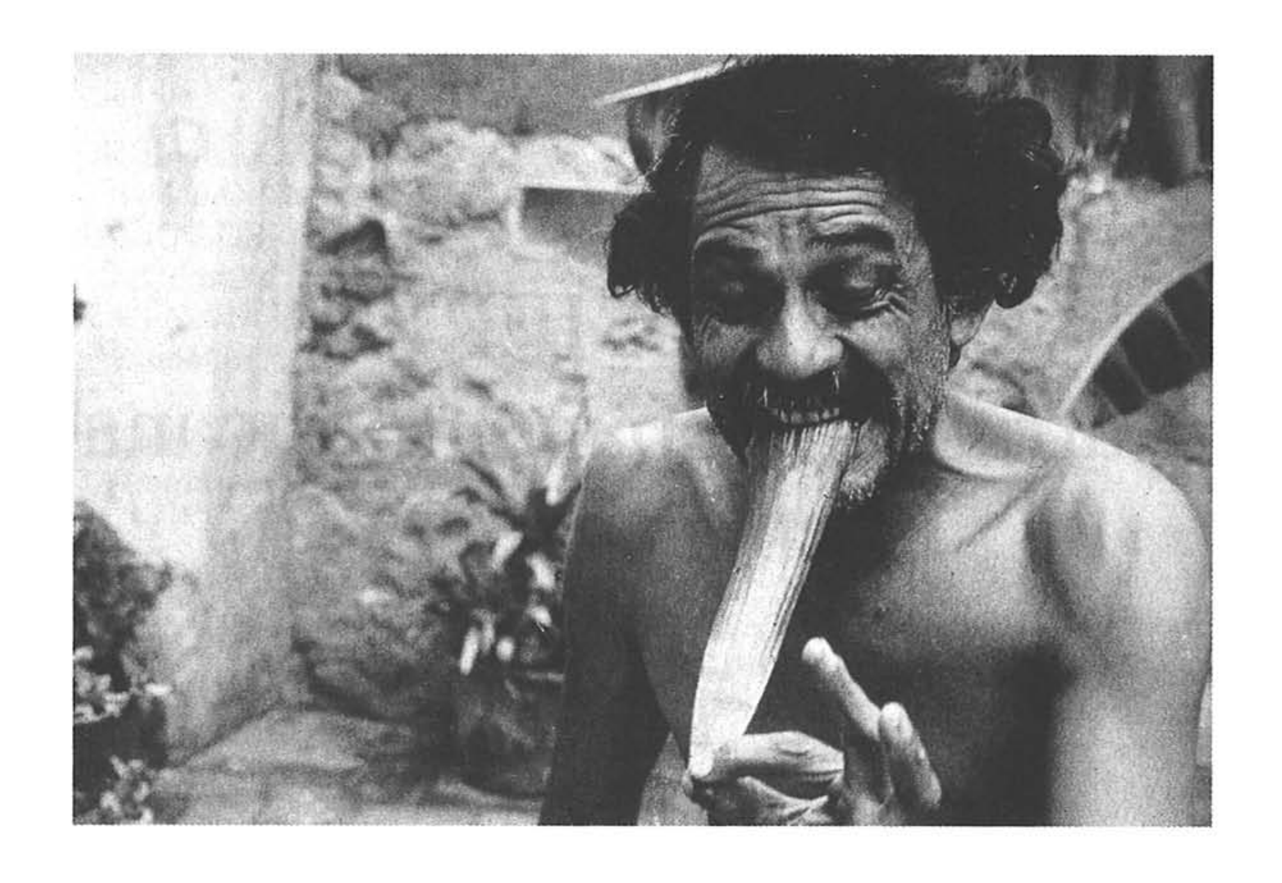
BIBLIOTECA

Ilustraciones de Francisco Toledo*

* *Las ilustraciones mencionadas han sido gentilmente cedidas por el Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).*

DOSSIER
Narrativa hispanoamericana en España

Coordinadora:
DUNIA GRAS MIRAVET



Toledo en París (1984). *Fotografía de Ellitsgaard.*

Narrativa hispanoamericana del fin de siglo
Propuesta para la configuración de un proceso

Teodosio Fernández

Complicado o enriquecido por la producción literaria de cada país, condicionada por tradiciones y necesidades a veces muy diferentes, el proceso seguido por la narrativa hispanoamericana de las últimas décadas resulta difícil de precisar. Para dotarlo de cierta cohesión ha de recurrirse a alguna referencia conocida, que los escritores y sus lectores puedan compartir: finalizado el siglo XX, el *boom* de los años sesenta constituye aún esa referencia, sin necesidad de limitarlo a sus representantes estrictos ni de precisar la significación de las diversas aportaciones. Carlos Fuentes, quien les dio coherencia en *La nueva novela hispanoamericana*, destacó la renovación del lenguaje y de los procedimientos con que los escritores desmantelaban los viejos esquemas políticos, geográficos, étnicos, culturales o literarios, fijando por fin la identidad de Hispanoamérica. También convirtió esa narrativa en una manifestación del pensamiento mítico: al penetrar en los estratos profundos de lo real, inexorablemente se producía el encuentro con algo ajeno al espacio y al tiempo, con estructuras y arquetipos ignorantes de las peculiaridades de los países y de los hombres. La concreción americanista de tales planteamientos (la que culminó en *Cien años de soledad*) consiguió un éxito excepcional, de modo que lo real maravilloso y el realismo mágico parecieron definitivamente asociados a la narrativa hispanoamericana, pero no fueron pocos los autores que, sin la pretensión declarada de precisar la identidad común o la de un país concreto, aprovecharon la literatura fantástica, la herencia surrealista y otras posibilidades para enriquecer un discurso literario de compartido carácter antirracionalista. Con la colaboración de críticos dispuestos a encontrar en las ficciones una significación trascendental, acorde con la dimensión universal de lo americano entonces confirmada por la difusión internacional de algunas novelas, la literatura conseguía imponer la imagen de Hispanoamérica propuesta por los escritores más celebrados, la imagen de un mundo irreductible a los modelos racionalistas europeos, asociado con frecuencia a lo primitivo, a lo popular o no intelectualizado.

Esa orientación antirracionalista de los sesenta reforzaba su significación al constituir el resultado de un proceso que podía encontrar sus raíces a

fines del siglo XIX, cuando se hizo evidente la crisis de los planteamientos positivistas y se inició la indagación en la identidad hispanoamericana. Respondía, en consecuencia, a las expectativas creadas en Hispanoamérica a lo largo del siglo XX, con la complicidad evidente de la cultura europea y en ocasiones de la norteamericana. Tales circunstancias acrecentaron la importancia de esa orientación y disimularon sus limitaciones: no todos sus representantes se ajustaban a ella en la misma medida, y ocultaba la tradición realista todavía vigente en muchos países, quizá mayoritaria. La nueva novela, por otra parte, generaba opciones decididas a alejarse de sus planteamientos gnoseológicos y epistemológicos de partida: asociada con frecuencia a la modernización de las técnicas narrativas y a la superación del realismo, favorecía una orientación experimental cuyas variadas manifestaciones insistían en la autonomía de la ficción e incluso trataban de liberar a la narrativa de la necesidad de contar. Además, junto a esta novela de la «escritura» y a veces frente a ella, aparecían jóvenes decididos a buscar sus propios caminos (los narradores mexicanos de la «onda» fueron la primera manifestación consistente de esa actitud), y que al tratar de llevar a la literatura el sentir de su generación optaron por un realismo renovado. Estas opciones, que no fueron las únicas, bastan para descubrir la excepcional complejidad que ofrece la narrativa de la época: el discurso antirraciona-lista coexistía con otros que poco a poco ganarían un espacio de relieve precisamente por oposición a ese discurso dominante, convertido desde entonces en la referencia obligada que permite precisar los cambios acaecidos.

Al finalizar la década de los sesenta resulta evidente la presencia de una promoción cuyo interés se centraba en lo cotidiano, incluso cuando se adoptaban soluciones experimentales para abordarlo. Las novedades no sólo tenían que ver con el mundo de los jóvenes, sino sobre todo con intereses y valores distintos a los que habían sustentado la significación del escritor: estos narradores no parecían buscar otra realidad que la que tenían ante sus ojos, no pretendían descubrir dimensiones secretas en las que quizá no creían. Sus propuestas encontraron dificultades para conquistar un lugar perceptible en el ámbito cultural latinoamericano, y los primeros que las representaron con éxito hubieron de tolerar valoraciones propias de una época nada dispuesta a renunciar a la trascendencia de la literatura. Fue el caso de Manuel Puig, que desde sus primeras novelas abrió decididamente el camino para que la cultura de masas (el cine, el bolero y otras formas de la música popular, la novela rosa, las revistas del corazón, entre otras posibilidades) empezase a encontrar un lugar en la literatura. Fue también el caso de Alfredo Bryce Echenique, que en *Un mundo para Julius* parecía

dar testimonio del fin de la oligarquía peruana, acosada desde 1968 por el gobierno izquierdista del general Velasco Alvarado, cuando en realidad había iniciado el *marcelprousteo* que había de consagrarlo como representante destacado de una narrativa cada vez más interesada en la recuperación del pasado en sus dimensiones personales e íntimas.

Se había entrado en el *postboom* o *boom junior*. Naturalmente, estas etiquetas no aclaran el proceso seguido por la narrativa hispanoamericana reciente si suponen un conjunto de características que cada crítico o cada autor elabora según su visión personal del problema. Pero tal vez resulten útiles si se conjugan con una visión históricamente fundamentada de ese proceso, que no ignore la libertad del escritor para elegir temas y técnicas narrativas, pero que tampoco olvide la relación dialéctica que se establece entre la literatura y el contexto histórico y social en que surge. A fines de los sesenta no se produjo una crisis del *boom* (los escritores y las obras que lo representaron disfrutaban de un prestigio consolidado e incluso creciente), sino del discurso antirracionalista, que empezaba a ser contestado con contundencia desde distintos frentes. Uno de ellos fue la revolución cubana, que durante aquella década había sido un estímulo para superar el pesimismo existencialista y reencontrar las esperanzas en el presente y en el futuro. Muchos escritores se habían mostrado dispuestos a colaborar con ella, convencidos de que la literatura propiciaría un cambio de mentalidad frente a las mentiras oficiales que sostenían en Hispanoamérica un orden social injusto. La herencia surrealista había fomentado esa pretensión y seguía alentando un espíritu rebelde aprovechable en las nuevas circunstancias, pues se creía en el mito como una posibilidad de modificar las estructuras mentales, asociando el antirracionalismo a las pretensiones revolucionarias. Pero las dificultades que entrañaba esa conciliación no tardaron en manifestarse: a partir de 1968 la radicalización del régimen castrista denunciaría las tentaciones metafísicas en que había caído el realismo mágico, que al insistir en la dimensión mítica del mundo latinoamericano lo condenaba a permanecer al margen de la historia. Las urgencias políticas potenciaron el *testimonio* (reportajes, diarios de campaña), un género de condición literaria discutible, pero valorado por su fidelidad a las experiencias personales y al pasado reciente. Su variedad más próxima a la ficción fue la *novela- testimonio*, a la que Miguel Barnet dio un impulso notable con el éxito de *Biografía de un cimarrón.*

La solidaridad con la revolución impulsó en todas partes el acercamiento a la realidad cotidiana. Eso no impidió que Macondo prevaleciese por algún tiempo como imagen de Latinoamérica. Cuando García Márquez publicó *El otoño del patriarca*, en 1975, lo hizo con la pretensión de ofre-

cer otro producto literario de inconfundible inspiración americana. Varios escritores consagrados se ocuparon por entonces de la figura del dictador, y ninguno ofreció una visión decididamente negativa de sus protagonistas. La lectura mítica de la historia permitía ver en ellos (con alguna fascinación) frutos característicos de una naturaleza primitiva, otra manifestación de fuerzas ajenas a la razón. Pero la creciente radicalización política erosionaba esa visión de la realidad latinoamericana, y en la saga *La guerra silenciosa* de Manuel Scorza se puede encontrar una prueba: el aparato mágico-realista resultó eficaz hasta la última novela, hasta que en *La tumba del relámpago* quedaron patentes las dificultades para conciliar una cosmovisión mítica con la voluntad revolucionaria, y se eligió esta segunda opción. Al finalizar la década de los setenta se habían desvanecido la fe en la realidad maravillosa de América, la esperanza de poder regresar a los orígenes y beber de las fuentes aún vivas de la magia y el mito, la voluntad de encontrar una dimensión atemporal ajena a las desventajas de la civilización y de la historia. El discurso propugnado por la revolución había contribuido a dinamitarlas en aras de la esperanza en la transformación de la dolorosa realidad de cada día.

Desde luego, ese no fue el único factor determinante de los cambios. La narrativa de México no tardó en decidir que algo se había roto en 1968, con la matanza de obreros y estudiantes perpetrada por el ejército en la plaza de Tlatelolco. Más duras fueron las experiencias sufridas en otros países: en 1973 se instalaron dictaduras militares en Chile y Uruguay, y a partir de 1976 la represión había de alcanzar en Argentina una brutalidad inimaginable. Tales circunstancias se volvían contra la ambigüedad de la América mágica y del discurso antirracionalista pues, en la medida en que la realidad descubría sus limitaciones, se adquiría conciencia de que la fantasía había servido a menudo para ocultar las carencias y justificar las derrotas. Al desatarse la represión, el discurso revolucionario resultó fortalecido: se extendió con el rechazo de los regímenes militares, pues la solidaridad con las víctimas exigió el compromiso de muchos intelectuales que hasta entonces se habían mantenido al margen de los conflictos, y la oposición de los enemigos y disidentes contribuía a completar su condición épica. En esa atmósfera la literatura adquirió un tono militante que contrastaba con el pesimismo asociado a las inquietudes metafísicas y existenciales del pasado. Pero el tiempo había de jugar en su contra: al alentar las esperanzas de cambio, el discurso revolucionario había impulsado el desarrollo de nuevos planteamientos utópicos y a su manera (que a veces resultó conciliable con la precedente) también míticos. A su crisis habían de contribuir no sólo el fracaso de los proyectos aplastados por las dictaduras, sino también los

avatares del régimen castrista, crecientemente cuestionado a la vez que se radicalizaba, y cuyas deficiencias internas resultaron evidentes sobre todo desde que en 1980 miles de cubanos consiguieron abandonar el país por la embajada peruana y el puerto del Mariel.

El sandinismo trataría de sostener la esperanza desde el gobierno de Nicaragua hasta que en 1990 llegó su derrota electoral, a la vez que la situación internacional se volvía definitivamente en contra: con la caída del muro de Berlín llegaría el fin de una época. A medida que se debilitaba la militancia política se habían ido multiplicando las visiones críticas de los procesos revolucionarios y del espíritu que los había alentado. Incluso en Cuba empezaron a escribirse relatos significativos a este respecto, precedentes más o menos lejanos de las crudas visiones del régimen castrista que han proliferado en los últimos tiempos. Pero no se necesitó cambiar de posición política para reflejar la pérdida de las esperanzas. Las aportaciones de Mario Benedetti permiten seguir el proceso compartido: en ellas quedó constancia sucesivamente de los proyectos asociados a la revolución, de la solidaridad con Cuba frente al imperialismo norteamericano, del heroísmo con que se afrontó la represión y el exilio, del desaliento y el desencanto que obligaron a optar por propuestas austeras y realistas, de la apuesta final por las dimensiones personales de la amistad, el amor y las pequeñas ilusiones de cada día. La épica de la revolución dejaba paso a una orientación intimista que se fortaleció en los ochenta, mientras las dictaduras del Cono Sur llegaban a su fin. La experiencia del «desexilio» no modificó ese rumbo: determinó que la narrativa recurriese a la memoria, refugio frente a un mundo dominado por el escepticismo, la claudicación y el oportunismo, en democracias controladas por las fuerzas transnacionales del gran capital, degradadas por el consumismo y la frivolidad de los medios de comunicación de masas.

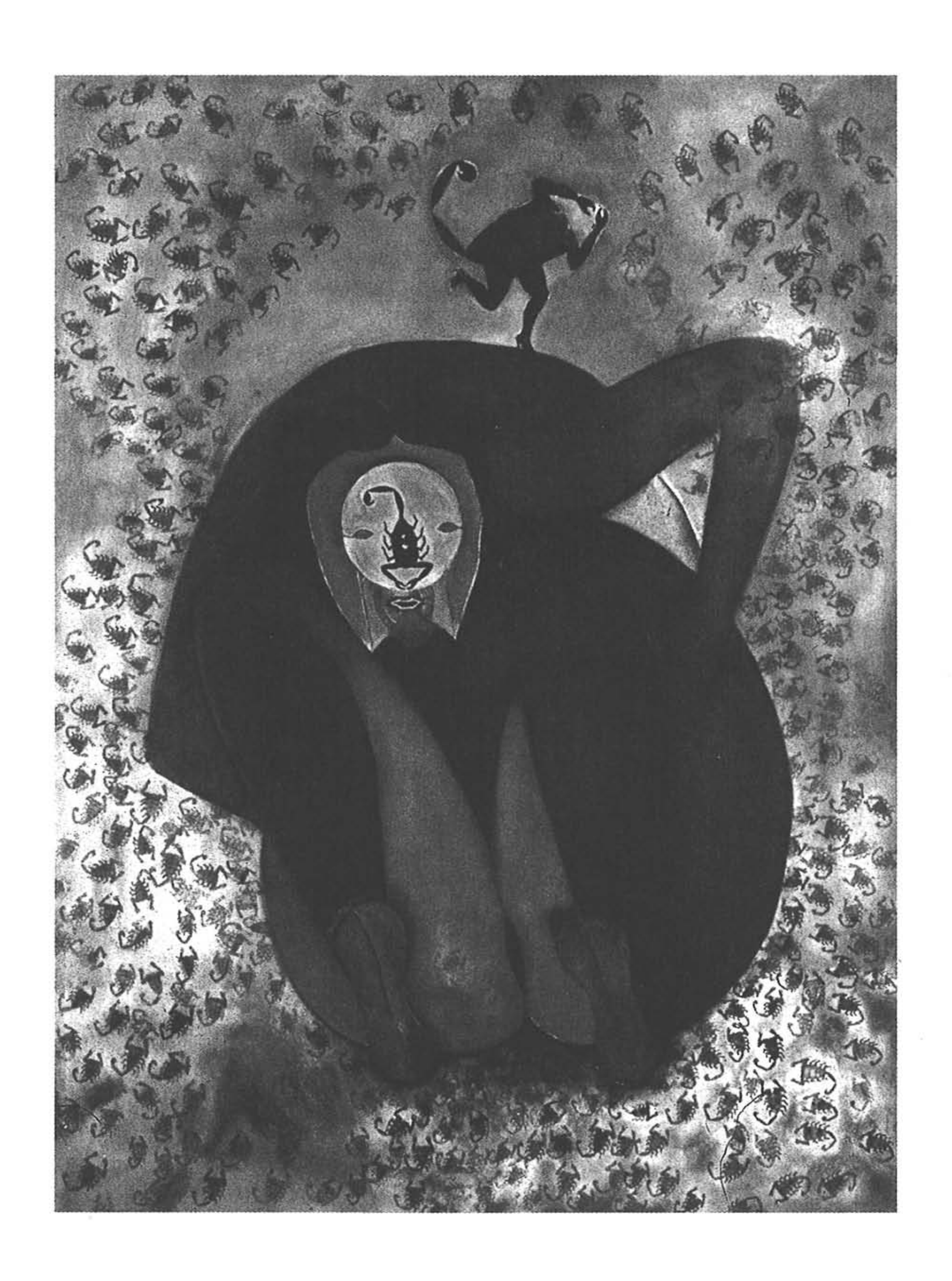
Sin duda resulta significativo que la narrativa, responsable de la fijación de las imágenes contemporáneas más persistentes de América latina (la América mágica y la América revolucionaria), asumiera también la función de destruirlas. Las novedades lo fueron en la medida en que constituían distintas respuestas (negaciones o superaciones) a los discursos narrativos dominantes: al mágico-realista o antirracionalista primero, al revolucionario después, o a ambos simultáneamente desde los años setenta. En esas respuestas también estuvieron implicados los responsables del discurso antirracionalista y los protagonistas del *boom*: baste con recordar las últimas obras de Alejo Carpentier o las que Mario Vargas Llosa dio a conocer desde los años setenta. En ese clima adquiere plena significación una novela como *La tía Julia y el escribidor*, que insistía en la condición autobio-

gráfica de la creación literaria a la vez que se acercaba con humor a los seriales radiofónicos, en otra muestra de atención hacia géneros antes juzgados incompatibles con la calidad de la verdadera literatura. Para entonces autores como Manuel Puig y Osvaldo Soriano ya habían ofrecido resultados notables del interés creciente por la novela policial, por el *thriller* y los relatos de espías, en los que se hallaron procedimientos para adentrarse en una realidad que revelaba paulatinamente su degradación, a la que no eran ajenos los encargados de descubrirla, con frecuencia personajes escépticos, endurecidos por la vida.

Estas opciones terminarían por imponerse, aunque el discurso revolucionario se resistiera a desaparecer: la inestabilidad del área centroamericana, con el ingrediente del régimen sandinista nicaragüense, permitió su supervivencia en la zona durante los ochenta, años que aún registraron allí algunas manifestaciones notables de la literatura testimonial. También el discurso mágico-realista ha ofrecido nuevas manifestaciones, en su mayoría debidas a escritoras que ha modificado su alcance. Esas pervivencias acentúan el relieve de las numerosas ficciones que muestran los cambios sobrevenidos. La atención prestada al cine, a la novela erótica y policial, a la música popular y otras fuentes de inspiración «subliteraria», adquiere un profundo significado. No ha sido sólo consecuencia de la desacralización «posmoderna» de los productos artísticos, condicionada por el consumismo de la cultura de masas: lo que parecía inicialmente la búsqueda de una literatura menor, orientada a la distracción del lector, en los años ochenta era ya decididamente una opción para ver la realidad desde actitudes descreídas e incluso cínicas, con frecuencia suavizadas por la ternura, el humor o la nostalgia. La apariencia intrascendente deriva de la desaparición de las funciones cognoscitivas antes atribuidas a la literatura: habían caído en desuso las novelas «totales» que habían pretendido la interpretación de Hispanoamérica, de un país o de una época. Incluso la proliferación reciente de la novela histórica resulta significativa a este respecto: ha preferido ver en el pasado desde un ángulo menor, marcado por el fracaso y el desengaño, como recuperado desde una actualidad sin esperanzas de futuro.

Escritores como Mario Benedetti o Mempo Giardinelli han relacionado la «posmodernidad» hispanoamericana con este tiempo en que la moral y la ética parecen resultar anacrónicas: un tiempo sin ideales, insolidario y decadente, asociable a democracias de valores degradados. Por su parte, la crítica literaria no ha escatimado esfuerzos para analizar la narrativa de Hispanoamérica a la luz de las teorías sobre lo posmoderno, sin resultados apreciables, quizá porque de nada sirve proyectar planteamientos confusos

sobre una realidad que los ha ignorado. Tampoco parecen prometedores los intentos actuales de identificar la posmodernidad con las orientaciones más antirrealistas de esa narrativa y su insistencia en la condición autorreferencial de la obra literaria: a lo largo de las últimas décadas esas orientaciones se han mantenido vigentes, denostadas por los partidarios de una literatura más asequible y directa, alentadas a veces por las exigencias de la crítica. Los planteamientos de Benedetti y Giardinelli podrían ayudar a perfilar el proceso de la narrativa contemporánea: tanto el discurso antirracionalista como el discurso revolucionario han constituido en Hispanoamérica una suerte de «metarrelatos», cuya disolución ha facilitado las atmósferas de desorientación y de derrota, con personajes a la deriva, embarcados en empresas descabelladas o inútiles. Aunque, desde luego, no todo lo que se ha escrito recientemente guarda relación directa ni indirecta con las utopías perdidas, con los restos del naufragio. Los narradores jóvenes no comparten ese pasado, y no hay razón para analizarlos en función de inquietudes que no tuvieron. Pueden sumarse a la libertad de quienes voluntariamente habían abandonado el Mito y la Historia para ingresar en la vida privada, con los hallazgos y las renuncias que eso implicaba e implica.



Mujer enmascarada. Gouache sobre papel (1974).

Del lado de allá, del lado de acá: estrategias editoriales y el campo literario de la narrativa hispanoamericana actual en España

Dunia Gras Miravet

La avalancha de novedades de autores hispanoamericanos que se ha producido en los últimos años muestra la aceleración de un proceso que, de hecho, se inició hace ya tiempo: el mercado editorial español se ha vuelto a ver inundado por la presencia cada vez mayor de escritores del otro lado del Atlántico. Premios como el Herralde (Bayly 1997, Bolaño 1998), el Alfaguara (Eliseo Alberto y Sergio Ramírez 1998) y el Biblioteca Breve (Volpi 1999, Garcés 2000), entre otros, muestran una apuesta editorial cada vez más segura por nuevos narradores hispanoamericanos. En las siguientes páginas se va a mostrar cómo se está recibiendo desde España la narrativa hispanoamericana del momento –aunque con algún contrapunto de la otra orilla–, a la vez que se va a reflexionar sobre el papel que juegan las editoriales como mediadoras culturales, y sobre su interés, tanto literario como comercial, más allá de la nostalgia del *boom* de los sesenta, en la configuración de un momento crucial, de adaptación a un mercado que se ve afectado, cada vez más, por la transnacionalización del capital. Este fenómeno, por otra parte, también está contribuyendo a revisar las estrategias narrativas imperantes. Todo ello nos permite dibujar un mapa aproximado del estado del campo literario de la narrativa hispanoamericana de los últimos cinco años, con el que se inicia el nuevo milenio. En este sentido, este artículo parte de la idea desarrollada por Pierre Bourdieu, para quien el campo literario es «un universo en apariencia anárquico, (...) el lugar donde se mueve una especie de ballet bien regulado en el que los individuos y los grupos van evolucionando, ora oponiéndose unos a otros, ora enfrentándose, ora marcando el mismo paso, y luego dándose la espalda, con separaciones a menudo chocantes, y así sucesivamente»[1]. Es decir, se va a dar cuenta de la lucha interna, entre los diversos agentes implicados, por el control dentro del sistema de la narrativa hispanoamericana actual.

[1] *Pierre Bourdieu,* Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario, *Barcelona, Anagrama, 1995, p. 175.*

1. De las editoriales como mediadoras culturales

Indudablemente, tal y como advierte Bourdieu, la labor editorial se halla a caballo de dos campos, el artístico y el económico; sin embargo, es aquí donde se advierten de forma más clara los movimientos de los actores implicados en este proceso, las tensiones, los éxitos y los fracasos, los avances y retrocesos en este campo de fuerzas por la legitimación literaria y por el valor, no sólo literario, sino también económico. A continuación se han seleccionado las editoriales más representativas que destacan por la publicación de autores hispanoamericanos, aunque sin un afán de exhaustividad, para analizar cómo contribuyen a la formación del campo literario.

Para empezar, Alfaguara es, sin duda, la editorial con una mayor presencia de escritores hispanoamericanos en la actualidad. La editorial ha dado un viraje espectacular, en este sentido, en los últimos años, gracias a la labor de su anterior director, Juan Cruz, atento desde siempre a la literatura hispanoamericana, y su proyecto «Alfaguara Global», con el que, desde su creación en 1993, se ha pretendido el lanzamiento simultáneo, a ambos lados del Atlántico, de autores españoles e hispanoamericanos. La capacidad económica de la editorial, avalada por el grupo PRISA (Canal +, *El País*, Crisol, Santillana), le ha permitido hacerse con el fichaje de las antiguas estrellas del *boom*, por lo que puede decirse que es aquí donde publican los escritores consagrados, que han pasado ya al canon de la narrativa hispanoamericana reciente: a partir de la creación de la primera «Biblioteca de Autor», la dedicada a Julio Cortázar (en la que se rescataron títulos no publicados hasta el momento, como *Imagen de John Keats*), la editorial ha continuado en esta línea con otros dos nombres emblemáticos de los sesenta: Mario Vargas Llosa –que promete incluso levantar el veto a la reedición de *Historia de un deicidio*– y Carlos Fuentes –cuya biblioteca de autor ya se ha inaugurado en México y, seguramente, llegará a España, tras el lanzamiento de ese fresco totalizador que es *Los años con Laura Díaz*–. Uno de los últimos fichajes de lujo de la editorial ha sido el de Alfredo Bryce Echenique, un proceso al que, desde hace tiempo, se han ido apuntando los nombres de Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, Mario Benedetti, Augusto Monterroso y Álvaro Mutis, entre otros. Al mismo tiempo, Alfaguara ha editado recientemente los cuentos completos de la mayor parte de la nómina canonizada de la literatura hispanoamericana de los últimos tiempos, desde los más conocidos a otros menos populares (de Arreola a Ribeyro, pasando por Coloane, Onetti, Piñera, Ramírez, Cortázar, Donoso, Gómez Valderrama, González León, además de los ya citados).

Asimismo, en 1999, la editorial celebró el 35 aniversario de su creación con una colección especial, conmemorativa («35 años literalmente apasionantes (1964-1999)»), en la que aparecieron reeditados, bajo un módico precio único, textos de autores hispanoamericanos publicados recientemente por la editorial, como Julia Álvarez, Marcela Serrano, Ariel Dorfman, José Donoso, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, junto a los de escritores españoles de la casa. Por otro lado, como es sabido, el Primer Premio Internacional de Novela convocado por Alfaguara fue otorgado en 1998 a los caribeños Eliseo Alberto (por *Caracol Beach*) y Sergio Ramírez (por *Margarita, está linda la mar*), a la vez que quedó como finalista, algo deslucido, por la excepcionalidad de un premio ya compartido, otro hispanoamericano, el uruguayo Mario Delgado Aparaín. Aunque hay que señalar que los premiados ya tenían una trayectoria previa que los avalaba, de cierto prestigio narrativo en el caso del cubano, por su *La eternidad por fin empieza un lunes*, publicada unos años atrás por Anagrama, y de indudable prestigio político en el caso del nicaragüense, más conocido por el papel que desempeñó en el proceso de la revolución sandinista. Es decir, los riesgos que asume Alfaguara son riesgos controlados. En muchas ocasiones se prueban motores en las diversas sedes que la editorial mantiene en Hispanoamérica, como sucedió, por ejemplo, con el éxito de Alberto Fuguet, su apuesta más joven, que fue «importado» a España después de haber demostrado su valor en Chile con *Mala onda*, al coincidir, además, aparentemente, su obra narrativa con la de otros escritores jóvenes de la península, como José Ángel Mañas y Ray Loriga. Esa misma política de riesgos mínimos da, en ocasiones, grandes sorpresas, con un bombazo como el que se produjo con la publicación de la lírica a la vez que hiriente *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, una pequeña obra maestra, tan dolorosa como contenida. Sin embargo, la política de importación de otros autores colombianos a raíz de este éxito, como Héctor Abad Faciolince, tanto en su pretendido juego erótico de *Fragmentos de amor furtivo* como en el gastronómico-sentimental de *Tratado de culinaria para mujeres tristes*, no ha confirmado el filón, en un momento en el que el público parece decantarse por emociones fuertes, por el atractivo morboso de la miseria y la violencia del Nuevo Mundo como reclamo exótico para el Viejo; quizás su lugar ideal se hallaría, más bien, en el catálogo de Plaza & Janés, junto a Isabel Allende y Laura Esquivel, por lo que su presencia en Alfaguara puede deberse a intentar atrapar a parte de ese público cautivo. En cuanto a la presencia de escritoras hispanoamericanas en la editorial, destacan Ángeles Mastretta y Marcela Serrano, hasta cierto punto exponentes del tradicional supuesto intimismo de la literatura femenina, en torno a la familia, las amistades y el amor, a pesar

de que ambas han mostrado también otro registro, la primera como ensayista (*La vida iluminada*) y la segunda como narradora de género (*Nuestra Señora de la Soledad*). También deberíamos citar aquí a Julia Álvarez, a pesar de escribir en inglés, con el tratamiento de los problemas citados desde una renovadora perspectiva irónica, y desde el conflicto de la identidad lingüística (*De cómo las chicas García perdieron su acento* y *¡Yo!*); y, finalmente, a Sylvia Iparraguirre que, con *La tierra del fuego*, ha demostrado, transvestida en Melville, que no todas las mujeres se ocupan de los mismos temas mil veces ya revisados, al escribir una novela inmersa de lleno en el discurso postcolonial, políticamente correcta, redonda por donde se mire, quizás demasiado perfecta, pero distinta. Por lo tanto, a riesgo de esquematizar al máximo, diríamos que Alfaguara controla el espacio más prestigioso del campo literario de la narrativa hispanoamericana, a la vez que, consciente de la necesidad de renovación a medio plazo, busca el control de otros espacios emergentes que le aseguren el mantenimiento de esa hegemonía, como puede ser la explotación de la mala conciencia europea, el mercado joven o el femenino, con riesgos mínimos, medidos.

En segundo lugar, quizás sea Seix-Barral, perteneciente al grupo Planeta desde 1982, la editorial que cuenta con un mayor número de autores hispanoamericanos en sus filas, puede que debido a una cuestión histórica: no olvidemos que, en su primera etapa de vida, capitaneada por Carlos Barral, fue donde se fraguó el *boom* de los sesenta. Posteriormente, la atención tampoco ha decaído, debido a las afinidades electivas confesadas por Pere Gimferrer, su director literario durante mucho tiempo, quien ha estado siempre muy pendiente de la literatura del otro lado del Atlántico. En la que podríamos denominar actual tercera etapa, con una renovación estética evidente, la editorial se encontraba al mando de Basilio Baltasar, quien ha remarcado la referencia histórica de la editorial con la resurrección, en 1999, del premio Biblioteca Breve, concedido al mexicano Jorge Volpi por *En busca de Klingsor*, un *best-seller* de calidad, en la línea de un Umberto Eco, que demuestra la madurez de un joven escritor con una amplia experiencia a sus espaldas, y que ha reportado grandes beneficios a la editorial con sus ventas. Al año siguiente, el premio recayó en el argentino Gonzalo Garcés, por una novela intimista de aprendizaje, *Los impacientes*. Por otra parte, debe reconocerse que las obras de autores hispanoamericanos aparecen en todas las colecciones de Seix-Barral: en Formentor, en Biblioteca Breve (*Visión de América* de Alejo Carpentier, *Antes del fin* de Ernesto Sábato, *La orilla africana* de Rey Rosa, *El amor es una droga dura* de Cristina Peri Rossi, *Fatamorgana de amor con banda de música* de Hernán Rivera Lettelier, *El evangelio según Van Hutten* de Abelardo Castillo o *El*

bandido de los ojos transparentes de Miguel Littin) y en Los tres mundos (*Vida perdida* de Ernesto Cardenal, *Dulces guerreros cubanos* de Norberto Fuentes, *Memorias y palabras* de Octavio Paz/Pere Gimferrer). En este sentido, se puede observar, a grandes rasgos, en la editorial, una tendencia hacia la literatura memorialística, por un lado, y hacia cierto esteticismo, por otro, que denota, sin embargo, una cierta desorientación hacia los movimientos, tanto imperantes como emergentes, en el sistema de la narrativa hispanoamericana actual, en busca quizás de una cierta distinción, situación hasta cierto punto sostenible, tras las ventas de un éxito como el de Volpi, que quizás deba ser revisada en el futuro. Dejando a un lado la línea más literaria y prestigiosa del Grupo Planeta –que, últimamente, parece acercar posiciones a Bertelsmann, por cierto–, representada por Seix-Barral, cabe considerar las estrategias narrativas seguidas por la misma editorial Planeta, que se ha estado inclinando por ese espacio cada vez más masivo y poderoso que es el de la literatura escrita por mujeres, tal y como parecen demostrar los nombres de Zoé Valdés y Carmen Posadas, como finalista la primera al Premio Planeta 1996 y como ganadora del mismo la segunda en 1998, así como la concesión del Premio Azorín 1998 a la cubana Daína Chaviano (*El hombre, la hembra y el hambre*), que también publicó la editorial.

En tercer lugar, podemos destacar la editorial Tusquets, capitaneada por Beatriz de Moura, que recuperó su independencia del Grupo Planeta después de unos años de absorción, tras sanear su economía. También Tusquets contribuye a este nuevo flujo de autores hispanoamericanos desde el éxito obtenido por Luis Sepúlveda que, sin embargo, pasó a Seix-Barral en 1999, con su narrativa de compromiso social aliñada con ciertas gotas de exotismo, tanto para el lector español como, sobre todo, para el europeo. Un éxito alcanzado, asimismo, por los escritores cubanos de la editorial, quizás a partir del impacto de la autobiografía de Reinaldo Arenas, *Antes de que anochezca*, de quien se han ido publicando otros títulos, y, más seguramente, a cuestiones extraliterarias, como es el interés generalizado por el estado de la política cubana en los últimos años, tras la caída del Muro de Berlín, la *Perestroika* y el redescubrimiento turístico de la isla: destaca, muy especialmente, el neobarroquismo de Abilio Estévez (*Tuyo es el reino*), la novela negra de calidad de Leonardo Padura Fuentes (*Máscaras* y *Paisaje de otoño*) y la mistificación historiográfica de Mayra Montero (*Como un mensajero tuyo*). No obstante, otro camino de la misma editorial dirige sus pasos hacia la literatura fantástica, con la publicación de la obra completa de Bioy Casares, y de un joven admirador de Kafka, el también argentino Eduardo Berti (*Agua*). La literatura argentina se ve representada también en los textos de Vlady Kociancich (*El templo de las mujeres*) y Paula Pérez Alonso (*No sé si casarme o comprarme un perro*), aunque

quizás el reciente cierre de la sede argentina de la editorial limite en un futuro obras de aquellas latitudes, como parece demostrarlo la apuesta por nombres de la sede mexicana de la editorial, todavía en funcionamiento, a partir de la publicación de *Y retiemble la tierra en sus centros,* del mexicano Gonzalo Celorio. No hay que olvidar tampoco una apuesta con una larga tradición en la editorial, la de la narrativa erótica, dentro de la colección «La sonrisa vertical», que en la convocatoria del premio de los últimos años ha recaído en autores tan dispares como Vargas Llosa (*Elogio de la madrastra*, 1996), Alejandro Pohulanik (*La cinta de Escher*, 1997) y Mayra Montero *(Púrpura profunda, 2000)*, entre otros. Por lo tanto, las estrategias narrativas de la editorial se han dirigido, sobre todo, hacia un mercado interesado por cierto exotismo no exento de denuncia social indirecta, centrado en la actualidad de la isla, por alternativas más formales, europeizantes y, finalmente, por el mantenimiento de la línea erótica, con un público fiel.

Respecto a Anagrama, la cuarta editorial seleccionada, se trata de una editorial de prestigio, no sólo por su trayectoria y su catálogo, sino por su carácter excepcional en el actual panorama español: es la única que ha mantenido en todo momento su independencia, al margen de las grandes empresas nacionales o transnacionales. Por este motivo, resulta interesante considerar la evolución de su catálogo en los últimos cinco años. Han desaparecido de éste dos autores consagrados como Bryce Echenique –de quien la editorial reeditó casi toda su obra, además de publicar una de sus últimas novedades, *Reo de nocturnidad*– y Augusto Monterroso, tras pasar ambos a Alfaguara, algo normal en este baile constante de sillas en el que los escritores se ven tentados continuamente por el mejor postor, que diluye amistades y fidelidades. La apuesta por la narrativa hispanoamericana se ha visto renovada en los últimos años por la concesión del Premio Herralde a Jaime Bayly por *La noche es virgen* (1997) y a Roberto Bolaño por *Los detectives salvajes* (1998), y por declarar finalista en 1999 a Andrés Neuman por *Bariloche*. En cualquier caso, su director, Jorge Herralde, fiel a sí mismo en todo momento, sigue con su principio tácito de apostar por la novedad, por la experimentación. La reedición de textos como los de Alejandro Rossi o Juan Rodolfo Wilcock, así lo atestigua, aunque la innovación no sea siempre, necesariamente, formal, sino que el ámbito de la experimentación debe entenderse de forma más amplia, como sucede, por ejemplo, en *La trilogía sucia de La Habana* y, en menor medida, en *El Rey de La Habana*, del cubano Pedro Juan Gutiérrez, donde el riesgo surge del impacto, de la fuerza de las imágenes, de la aparente falta de crítica ante el horror y la falsa anulación de sentimientos, que se convierte en la más contundente de las críticas y en la ternura más desesperada y auténtica, a la vez

que contribuye, no obstante, a la fascinación del lector europeo, *voyeur* irredento, por el sabor salado del exotismo de la violencia y la miseria tercermundista.

Por otra parte, el reciente proyecto de la editorial Lengua de Trapo es, posiblemente, el más osado, vivo, romántico y feliz, de todos los citados. El editor José Huerta, asesorado por Eduardo Becerra, se ha propuesto editar, con todos los riesgos que ello conlleva, a autores hispanoamericanos jóvenes, desconocidos en España, caracterizados por la diversidad, más allá del supuesto reduccionismo de asimilar la literatura joven a la literatura urbana, tal y como sucede también en nuestro país. En su colección «Nueva Biblioteca», se han publicado textos como *Velcro y yo* –aparecido anteriormente, en 1996, en Planeta Argentina– del escritor y cineasta argentino Martín Rejtman, o *La mentira de un fauno* –editada ya en 1998 por Ediciones de El Santo Oficio de Lima– de la peruana Patricia De Souza, entre otros. Es decir, se dan a conocer en España obras que, en su mayoría, ya habían aparecido en sus países de origen sin alcanzar una trascendencia global, sin distribución generalizada, internacional, o bien se apuesta directamente por nuevos valores. Así, en la quinta convocatoria del premio concedido anualmente por la editorial, se ha premiado *ex aequo* a dos autores cubanos ya presentes en el catálogo: Karla Suárez, por *Silencios*, y Rolando Menéndez, por *La piel de Inesa*, con sendas historias de iniciación. De todos modos, este afán divulgador se muestra todavía más claro en la antología *Líneas aéreas*, de la que hablaremos en breve, y en la iniciativa paralela de organizar un congreso especializado en joven narrativa hispanoamericana que tuvo su primera edición en la Casa de América de Madrid en mayo de 1999, donde se construyeron redes de comunicación, se abrieron vías y proyectos conjuntos de futuro, en un intercambio informal entre los actores implicados.

Finalmente, cabe destacar el fenómeno que se está produciendo de absorción de antiguas editoriales españolas por parte de empresas transnacionales, como es el caso de Plaza & Janés, que actualmente pertenece al grupo Bertelsmann –como Círculo de Lectores[2]–, el de Grijalbo, incorporada a Mondadori, o el de Alianza, dentro del grupo Anaya, fusionado a la francesa Havas. Dentro de estos grupos destaca la presencia de Isabel Allende, absolutamente canonizada por el mercado y minusvalorada todavía por las

[2] *Editorial de la que no hablaremos en estas páginas, por tratarse de un caso especial, con unas características muy distintas a las revisadas; con un medio de distribución propio, a pesar de que deba destacarse su reciente creación de colecciones de prestigio junto al sello Galaxia Gutenberg, en las que se ha editado, por ejemplo, la* Autobiografía *de Jorge Luis Borges y, dentro de la colección «Archivos», las* Obras completas *de Severo Sarduy.*

instituciones simbólicas, que cuenta con su propia biblioteca de autor en Plaza & Janés, e incluso con una biografía de reciente aparición, *Vidas y espíritus* de Celia Correa Zapata, además de inaugurar la colección «Areté» de esta editorial, con *Hija de la fortuna*, donde también publica Antonio Skármeta, otro autor tocado por la varita mágica de doble filo del *best-seller*, presente desde hace tiempo en la editorial, como Laura Esquivel (*Como agua para chocolate*), para acabar de redondear la nómina de autores de éxito impulsados por adaptaciones cinematográficas de sus obras. Por su parte, la editorial Grijalbo-Mondadori, que hasta ahora era conocida dentro del ámbito de la literatura hispanoamericana por publicar la obra completa de García Márquez, canonizado a todos los niveles desde la imposición del Nobel, ha podido permitirse apostar por un autor de culto en alza, por juicio de pares, el argentino César Aira (*Cómo me hice monja*, *Ema la cautiva*, *La mendiga*), en una línea desopilante que se ve reforzada por el fichaje de otro escritor *sui generis*, Lázaro Covadlo (*La casa de Patrick Childers*). En cuanto al grupo Anaya, la nueva colección de Alianza dedicada a la literatura contemporánea cuenta ya con la presencia del dominicano Andrés L. Mateo (*La balada de Alfonsina Bairán*), al mismo tiempo que una editorial universitaria como Cátedra se ocupa cada vez más de la edición crítica de autores hispanoamericanos, a los que contribuye a institucionalizar mediante la fijación de textos contemporáneos ya clásicos. Para terminar con esta panorámica, el interés por la narrativa hispanoamericana se transluce en la presencia constante de autores de aquellas latitudes en cualquier nuevo proyecto editorial: cada editorial quiere hacerse con el control de una pequeña parcela de ese campo literario, es decir que opta por la especialización y por el desarrollo de estrategias narrativas que le permitan la movilidad y la competitividad en el sistema[3].

2. De las tensiones internas del campo literario de la narrativa hispanoamericana. Una interpretación

Este panorama editorial se puede interpretar, como anunciábamos, desde la teoría de Bourdieu del campo literario. En primer lugar, están muy claros los dos polos opuestos que se hallan en tensión y que constituyen el

[3] *Por otro lado, cabría señalar que la presencia de antiguas editoriales hispanoamericanas que tuvieron durante décadas una gran distribución en nuestro país se ha reducido al máximo. De hecho, casi sólo es posible destacar una editorial con cierta asiduidad en nuestras librerías, como es Emecé, que parece haberse especializado en autoras hispanoamericanas, como lo prueba la presencia de Zoé Valdés, Gioconda Belli y Rosario Ferré en su catálogo.*

motor de transformación incesante de productos simbólicos, esto es, literarios, en una lucha permanente por conseguir el monopolio de la legitimación literaria, es decir, la hegemonía del campo: los que ostentan el capital específico y aquéllos que todavía carecen de él.

Así, por una parte, tendríamos, en un extremo, la vanguardia ya consagrada por el mercado y las instituciones, formada por los autores hispanoamericanos del *boom* y del *postboom,* que cumplen con las expectativas del gran público, cuyo valor es, por tanto, más comercial, y cuyas obras aparecen en editoriales como Alfaguara, Planeta o Círculo de Lectores (con las indiscutibles diferencias existentes entre ellas), empresas que Bourdieu denomina «de ciclo de producción corto», que ofrecen unos productos de acuerdo a una demanda ya preexistente en el mercado, que minimizan los riesgos (ajustándose a esa misma demanda) y que están dotadas de circuitos propios de comercialización y de promoción (como publicidad, relaciones públicas, control de suplementos literarios, cadena propia de tiendas...), que garantizan la recuperación acelerada de beneficios mediante una circulación rápida de productos condenados al consumo y la caducidad inmediatos[4].

Y, en el otro extremo, nos encontramos con la vanguardia revolucionaria, constituida por autores jóvenes, que asumen todos los riesgos, porque no tienen nada que perder y sí mucho que ganar, y que publican en pequeñas editoriales, como Lengua de Trapo, que les sirven de plataformas o lanzaderas (de vivero o de *Kindergarten*), empresas «de ciclo de producción largo», que aceptan el riesgo de las inversiones culturales de futuro (con el peligro de acumulación de *stocks* de productos amenazados por su exclusiva valoración material, es decir, como papel al peso) y que viven en un estado constante de incertidumbre ante la posibilidad de recuperar la inversión económica, dado que la esperanza de vida de una novela no exitosa puede ser inferior a tres semanas.

También Anagrama (sobre todo) y Tusquets pueden considerarse, en lo esencial, como empresas «de ciclo de producción largo», aunque, dada su infraestructura, estas editoriales pueden hacer frente mejor a la espera de recuperación de sus inversiones, como sucede con los preciados *longsellers* o *longrunners.* Por otra parte, tanto en los casos más arriesgados como en los menos, estos editores-descubridores ven a menudo cómo sus escritores son tentados constantemente por otras editoriales más consagradas que les ofrecen su nombre, su influencia en los jurados de premios, una mayor promoción generalizada y derechos de autor más elevados. De todos

[4] *P. Bourdieu,* Las reglas del arte..., *op. cit., p. 215 y ss.*

modos, en estos casos concretos se produce otro fenómeno que debe constatarse: se trata de editoriales que explotan el capital simbólico acumulado durante años (ambas celebraron el treinta aniversario de su creación en 1999[5]), por lo que, frecuentemente, se produce una colisión entre dos economías diferentes e incompatibles: una orientada hacia la producción y la investigación, y otra hacia la explotación del fondo y la difusión de los productos más o menos consagrados, por lo que el riesgo asumido es cada vez menor. Aunque esta contradicción es todavía mayor, insalvable, en aquellas editoriales que habían acumulado un importante capital simbólico y lo han cambiado directamente por capital económico, al venderse a grandes grupos editoriales, por lo que han pasado de ser empresas «de ciclo de producción largo» a empresas «de ciclo de producción corto», por supuesto, Alfaguara y Seix Barral, al margen del grado de autonomía pactada en el engranaje del grupo; de hecho, uno de los motivos dados por Tusquets para su abandono de Planeta, tras dos años y medio en el grupo, fue, según el director gerente de la editorial, Antonio López Lamadrid, que «el acuerdo con Planeta fue para potenciar la salida de nuevos productos y de líneas novedosas dentro de Tusquets, pero no ha sido así, y hemos decidido seguir sin compañía»[6].

De este modo, puede decirse que dentro del campo literario actual de la narrativa hispanoamericana se observa una gran actividad, procedente de la coexistencia de cuatro generaciones, por llamarlas de algún modo, o mejor, cuatro grupos de fuerzas que, en la práctica, se reducen a tres (consagrados: *boom* y *postboom;* autores y grupos en lucha simbólica por escalar posiciones: «banda» vs. *snipers;* y vanguardia joven, según la terminología de Bourdieu), que defienden o buscan su espacio, y luchan por conseguirlo. Como acabamos de señalar, los dos polos opuestos están perfectamente claros en sus extremos, pero podría decirse que la mayor actividad se constata en la difusa zona intermedia, en ese espacio de gran movimiento en el que se busca escalar posiciones.

Está claro que los jóvenes niegan a los mayores, a los consagrados, su espacio para validar sus posiciones dentro del sistema (de ahí esa referencia constante, aun en la negación, al *boom,* al pasado). Por su parte, sin embargo, en estos momentos, los antiguos integrantes del *boom* parecen hallarse en una posición más allá del bien y del mal, sentando cátedra desde

[5] *Véase* Tusquets Editores (1969-1999), *Tusquets, Barcelona, 1999 y* Anagrama. 30 años (1969-1999), *Anagrama, Barcelona, 1999 y* Deconstructing Anagrama, *Anagrama, Barcelona, 1999.*

[6] *http://www-el-mundo.es/1998/04/30/cultura/30N0082.html.*

los grandes medios de comunicación de masas (Vargas Llosa y Fuentes desde *El País*, por ejemplo) o desde los discursos dados en universidades al recoger doctorados *honoris causa* (por ejemplo, en Brown University, en un claro proceso de institucionalización) o premios de diversa índole (sancionadores del grado de canonización, con el Cervantes a la cabeza, a la espera, por supuesto, del Nobel, aunque, curiosamente, García Márquez no haya sido todavía galardonado con el premio español). Al hallarse demasiado ocupados en estas labores, descuidan, en cierta medida, el control del campo. De ahí que los más avezados se den cuenta de esta ausencia de poder y busquen adelantar posiciones. En este caso, a lo largo de los años, tras los vanos intentos individuales del presunto *postboom,* se ha hecho evidente que para ocupar el espacio del *boom* (y su secuela) no sirven individuos aislados, sino que se hace necesaria la creación de un grupo al que pueda incluso etiquetarse, como bien ha sabido ver, de forma intuitiva, Luis Sepúlveda, el jefe de la supuesta «banda» (en cuya órbita se encontrarían Paco Ignacio Taibo II, Hernán Rivera Lettelier, Miguel Littin, Antonio Sarabia y, entre los jóvenes, Santiago Gamboa, entre otros; aunque hay que recordar, en desagravio, que la etiqueta le ha venido de fuera, del veterano crítico francés Claude Couffon, quizás como remembranza de aquella supuesta «mafia» del *boom* a la que había hecho referencia Mario Benedetti en su momento[7]). Es decir, para escalar posiciones resulta necesaria la creación de una especie de *lobby* con socios afines para acumular poder, a través, por ejemplo, de lo que Bourdieu denomina «instituciones bastardas»[8] (ya que las instituciones propiamente dichas no se hallan todavía a su alcance, puesto que no son reconocidos por ellas), como pueden ser los salones o congresos de escritores, donde se establecen redes informales que ayudan a estructurar el campo literario por el sistema de la distinción, mediante la inclusión o exclusión[9]. Frente a esta organización de servicios mutuos, se sitúan aquellos escritores reacios a los grupos, que por llamarlo de alguna forma, podríamos tildar de «lobos esteparios» o, mejor, de *snipers* (francotiradores) –puesto que tiran a dar–, que intentan conservar su independencia como un valor añadido, como puede ser el caso, por ejemplo, de Roberto Bolaño, de Fernando Vallejo, de Pedro Juan Gutiérrez, de César Aira, y de tantos otros. Por el momento, tal y como Bourdieu señala, el reconocimiento de las instituciones se resiste al éxito de los superventas (como sucede, por ejemplo, con Luis Sepúlveda), mientras

[7] *M. Benedetti, «Mafia, literatura y nacionalismo»,* El escritor latinoamericano y la revolución posible, *Latinoamericana de Ediciones, Buenos Aires, 1977, pp. 133-143.*

[8] *P. Bourdieu,* Las reglas del arte..., *op. cit., p. 85.*

[9] *P. Bourdieu,* La distinción. Criterio y bases sociales del gusto, *Taurus, Madrid, 1998.*

sanciona apuestas más arriesgadas (como lo demuestra la concesión del premio Rómulo Gallegos a Roberto Bolaño), lo que parece instaurar una doble economía.

En todo caso, en vista de la panorámica presentada, hay que constatar que el resultado de la recepción de la narrativa hispanoamericana en España es el de una homogeneización del campo literario de la misma, que no se corresponde con la realidad: en Perú se sigue escribiendo una literatura de temática indigenista prácticamente desconocida en España, con autores como Enrique Rosas Paravicino. Lo mismo sucede en México, ¿quién, que no sea especialista no sólo en literatura hispanoamericana, sino mexicana, ha oído hablar de la generación del *crack*, a la que, al parecer, pertenece el mismo Volpi e Ignacio Padilla? O, ¿cómo puede entenderse que el mayor superéxito de ventas de los últimos tiempos en Argentina, *El anatomista* de Federico Andahazi, haya tardado dos años en desembarcar en España desde Planeta Sur?

Es decir, a pesar de la mayor información respecto a lo que aparece allá, gracias a la labor de suplementos y revistas culturales, continúa sucediendo lo de siempre, hay que ser conscientes que de Hispanoamérica sólo llega a la Península (y viceversa) la punta del iceberg: en cada uno de los países del subcontinente se sigue produciendo una literatura que continúa su tradición particular y que no accede al proceso de internacionalización generalizado de la narrativa hispanoamericana. En algunos casos, este hecho se produce incluso en editoriales con un supuesto discurso globalizador no sólo explícito, sino pretendidamente reivindicativo, ya que se dedican a publicar desde sus respectivas sedes a autores locales para consumo interno nacional: así, en estos casos, los diversos títulos aparecen en todo idénticos a los demás, aunque sin número de colección y, por lo tanto, sin distribución global, como ocurre con Alfaguara (con Vilma Fuentes, por ejemplo) y Tusquets (con Jordi Soler, algún título de Gonzalo Celorio o de César Aira, entre tantos otros[10]). Un aislamiento, por lo tanto, que sigue produciéndose, a pesar de que la globalización del mercado a través de internet abre nuevos caminos de conexión y distribución de bienes culturales. Un ejemplo concreto: para conseguir un título de César Aira, como su hilarante *El congreso de literatura*, publicado por la antigua sede argentina de Tusquets, todavía lo mejor es conectarse en la red con una librería local bonaerense, y no tratar de acceder a librerías virtuales de mayor envergadura, puesto que, por el momento, no disponen de este tipo de material.

[10] *Véase* Tusquets Editores (1969-1999), *ob. cit., p. 124.*

El panorama general, por lo tanto, continúa desarticulado, heterogéneo, afortunadamente, puesto que se trata del producto de veinte naciones diversas, a pesar de la imagen única que se muestra a Europa desde España: se repite hasta el infinito el eterno problema del enfrentamiento entre centro y periferia.

3. De las antologías como espacio intercultural transnacional

Curiosamente, parece ser en las antologías, tan frecuentes últimamente, donde se produce un espacio propicio para salvar las barreras nacionales y dejar atrás el reduccionismo de esa homogeneización simplificadora construida desde España y proyectada al resto de Europa. Así sucede, por ejemplo, en la mencionada *Líneas aéreas* de Lengua de Trapo, donde en orden alfabético y por países, se hace un repaso de la narrativa joven que se está produciendo en estos momentos en el subcontinente americano. Algunos de los autores seleccionados, los menos, se habían hecho ya un nombre en España, como sucede con Alberto Fuguet; otros, como Jorge Volpi o Federico Andahazi, han conocido el éxito más masificado en nuestro país paralelamente a su aparición en esta antología, por la edición de alguna otra obra; en algún otro caso, se trata de escritores conocidos desde hace algún tiempo en círculos todavía restringidos como Rodrigo Fresán (*Historia argentina*, Anagrama), Juan Carlos Botero (*Las ventanas y las voces,* Mondadori) o Santiago Gamboa (*Perder es cuestión de método*, Mondadori); en otros, todavía, su aparición en la antología coincide con la publicación de una obra suya en la misma editorial, como ocurre con Martín Rejtman o Patricia de Souza, mencionados anteriormente; en la mayoría de los casos, sin embargo, nos encontramos con escritores con un cierto prestigio en su país, que no han conseguido todavía hacer el salto a Europa, como Jordi Soler (Tusquets México). Cabe valorar, en todo caso, el esfuerzo de la editorial Lengua de Trapo por dar a conocer la heterogeneidad constitutiva de una literatura de literaturas, frente al reduccionismo esterilizador imperante, aunque se derive, a menudo, en una presencia testimonial que pueda no tener más trascendencia, en un catálogo o muestrario de tanteos, de aciertos y también desaciertos, algo que, por otra parte, da una idea más aproximada de las dimensiones del sistema. En *Líneas aéreas* se puede comprobar, por ejemplo, que no sólo existe una literatura joven urbana, sino también preocupada por otras cuestiones y seducida por tendencias también diversas: puede observarse, efectivamente, un elevado número de relatos en torno a una juventud decepcionada, ahogada en alcohol, drogas o

sexo (y su variada, que no múltiple, combinatoria), a la vez que pueden hallarse otros textos preocupados por un pasado histórico que buscan revisar, o relatos que actúan de revulsivo ante una sociedad corrupta y, finalmente, otros todavía influidos por los juegos fantásticos borgianos o cortazarianos.

Otras antologías han pasado más desapercibidas, por proceder de editoriales con una menor difusión, como es el caso de *Para el siglo que viene: (Post)novísimos narradores cubanos* (Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1999), un proyecto de corto alcance, que se ve marcado por el reduccionismo nacional, como sucede con *Buenos Aires*, publicada, sin embargo, por Anagrama, en edición a cargo de Juan Forn. Aunque el fenómeno recopilatorio de las antologías ha azotado por igual las diversas sedes nacionales de las editoriales de mayor difusión, como sucede, por ejemplo, con la compilación de cuentos de nuevos narradores mexicanos, realizada por David Miklos, aparecida en la editorial Tusquets con el nombre de *Una ciudad mejor que ésta* (México, 1999), en la que participan autores jóvenes ya presentes en *Líneas aéreas* (como son Adriana Díaz Enciso, Guillermo Fadanelli, Ana García Bergua, Mario González Suárez y Jorge Volpi) con relatos en torno a un tema común, el de la ciudad, que cada uno sitúa en una geografía distinta.

Hay que recordar, no obstante, que la fiebre antológica se inició ya unos años antes, en 1996, con los escritores chilenos Sergio Gómez y Alberto Fuguet, abanderados de una narrativa urbana que conectaba entonces con la línea de autores españoles como José Ángel Mañas y Ray Loriga, y la publicación de *McOndo*, que acoge tanto a escritores latinoamericanos como a españoles, como muestra de una generación transnacional que no conoce más patrias que la literaria. Otro proyecto semejante, transnacional, se publicó a finales de 1999 con el revelador título de *Cuentos apátridas* (Ediciones B). El editor, Enrique de Hériz, en su nota preliminar definía el concepto de lo apátrida, compartido por los autores participantes en el libro, como «una suerte de supranacionalidad, una patria común (de la lengua española, pero también de la ficción, del hecho mismo de narrar historias) que borra fronteras» (p. 9). Los escritores que publican aquí sus relatos son dos españoles, Bernardo Atxaga y José Manuel Fajardo, un colombiano, Santiago Gamboa, un mexicano, Antonio Sarabia, y un chileno, Luis Sepúlveda, unidos por la idea de la «desnación». Finalmente, un proyecto como *Cuentos eróticos de Navidad*, recopilación de relatos publicada por Tusquets en 1999, en la que participaron los escritores cubanos Estévez, Montero y Padura, serviría de contrapunto, ya que, en este caso, se trataba, simplemente, de la colaboración conjunta de los autores de la

casa, sin mayor trascendencia programática, como muestra, de hecho, de una situación de normalidad.

Llegados a este punto, cabe hacer un pequeño inciso para reflexionar sobre la dudosa persistencia de las literaturas nacionales, habida cuenta de que, como resulta obvio, el campo literario de la narrativa hispanoamericana no es un campo aislado, sino compartido, en la práctica, no sólo con el de la narrativa española, puesto que sus obras aparecen en las mismas editoriales, sujetas, por tanto, a limitaciones semejantes, sino que tiende cada vez más, con todas las ventajas y todos los inconvenientes, con todos los peligros, a una mayor globalización (ante, por ejemplo, la tentación de un mercado emergente en EEUU y los posibles conflictos lingüísticos que de ello se deriven, o no). Por otro lado, hay que pensar en toda la literatura hispanoamericana que se está escribiendo desde España: escritores más o menos consagrados, como Luis Sepúlveda, Abilio Estévez, Roberto Bolaño, Lázaro Covadlo, Rodrigo Fresán, Jorge Volpi, Andrés Neuman, Horacio Vázquez-Rial y Cristina Peri Rossi –algunos de ellos incluso con la nacionalidad española adquirida–, han elegido a España como país de residencia más o menos permanente. Hecho que lleva, finalmente, a la revisión de la cuestión de las identidades nacionales y culturales, tal y como lo han estado haciendo últimamente algunos escritores, tanto españoles como hispanoamericanos, como Roberto Bolaño[11] o Enrique Vila-Matas, que abogan por la aceptación de lo evidente e inevitable, por una literatura hispánica, múltiple, mestiza, heterogénea, proteica.

[11] *R. Bolaño, «Discurso de Caracas (Venezuela)»,* Lateral, *n. 59, noviembre de 1999, pp. 40-41.*



Jorge Herralde. Fotografía de Jerry Bauer

Entrevista con Jorge Herralde

Dunia Gras Miravet

En 1999, el editor Jorge Herralde celebró el treinta aniversario de la creación de Anagrama. A lo largo de estos años ha mantenido, contra viento y marea, no sólo la independencia económica sino también la del criterio editorial en todo momento. La intuición le ha llevado a explorar territorios literarios a veces poco transitados que más de una vez han sorprendido al público para acabar cautivándolo. Cada título que añade a su catálogo contribuye a «escribir» lo que él mismo ha denominado, en alguna ocasión, su particular «novela-río».

–El premio Herralde de 1997 fue para Jaime Bayly, el de 1998 para Roberto Bolaño y en el de 1999 ha quedado finalista Andrés Neuman, ¿es sólo una coincidencia, o es que su editorial está prestando una mayor atención a la narrativa hispanoamericana actual?

–Yo diría que el único patriotismo de la editorial es el patriotismo literario: siempre hemos premiado las novelas que nos han parecido más interesantes. Precisamente, en el segundo año el ganador fue un escritor mexicano, Sergio Pitol, un gran amigo, que ahora ha recibido el Premio Juan Rulfo, se lo entregarán en la próxima Feria de Guadalajara, el premio más importante otorgado en América Latina para la obra de una vida. Y luego, en algunos casos, ha habido otros escritores que han quedado finalistas, como la argentina Luisa Futoransky, el colombiano Evelio Rosero Diago, el uruguayo Roberto Fernández Sastre, en dos ocasiones. Es decir, que no ha habido ningún desdén deliberado, ni muchísimo menos, por la literatura latinoamericana. Sin embargo, el reflujo del *boom* y del *post-boom* coincidió con la creación del premio; no parecían surgir alternativas con la fuerza que tuvo aquel grupo extraordinario, y, sobre todo, coincidió también con la pujanza de la llamada nueva narrativa española. En cambio, ahora, por lo que hemos recibido en los últimos años, hay una presencia creciente de buena literatura latinoamericana, a la que prestamos la máxima atención. En cuanto a los casos que has mencionado, Jaime Bayly, un autor un tanto polémico por su perfil personal –quizás más aún en Améri-

ca Latina, por su condición de entrevistador y *enfant terrible* televisivo, y su temática *gay*–, pudiera parecer un escritor más o menos *light,* pero no lo es en absoluto: su última novela, *Yo amo a mi mami*, es una novela que demuestra de forma contundente que es un escritor muy serio y muy divertido.

Y, luego, Roberto Bolaño, un escritor que residía desde hacía muchos años en Blanes, un pueblecito cerca de Barcelona, agazapado en su cubil, escribiendo como un poseso. Con él tuve una experiencia curiosa: nos envió para concursar al premio, hace unos tres o cuatro años, *La literatura nazi en América*; lo leí, me gustó, pero aún no habían empezado las deliberaciones del jurado cuando recibimos una carta –no tenía ni teléfono– diciendo que retiraba el manuscrito. Entonces yo le contesté con una nota diciéndole que me apenaba porque era un libro que, pasara lo que pasare con el premio, a mí me hubiera gustado publicar y que, si algún día venía a Barcelona, con mucho gusto hablaría con él de posibles proyectos. A los dos días me llamó, pasó por aquí, le comenté que me había interesado mucho como autor y que si no tenía ningún compromiso con la editorial que le había contratado el libro. Me dijo que no tenía ningún compromiso, pero como estaba acuciadísimo de dinero, le hicieron una oferta y la aceptó de inmediato por instinto de supervivencia. Después publicamos la novela *Estrella distante*, que es lo que él llama «literatura fractal». Es decir, a partir de un episodio, el más terrible y magnífico de *La literatura nazi en América,* hace una *expanded version* en cierta manera, una excelente novela corta. Y ahí nace nuestra relación. Luego vino el libro de cuentos, *Llamadas telefónicas,* y, finalmente, me pasó el manuscrito de *Los detectives salvajes*, que me pareció literalmente extraordinario y le animé a presentarse al premio. Se presentó y lo ganó por unanimidad, y el resto ya es historia conocida. Ganó el Premio Rómulo Gallegos, que es el premio de novela latinoamericana más importante, y le acaban de conceder el equivalente al premio Nacional de Chile, y lo han comparado a una obra de la importancia de *Rayuela*. Por otra parte, a pesar de ser un mamotreto de más de seiscientas páginas, con un *overbooking* de poetas mexicanos, está en traducción en Italia, Holanda y Alemania, lo que me parece una hazaña bastante portentosa.

Y, finalmente, este jovencísimo escritor, Andrés Neuman, nos envió una novela. Me llamó Justo Navarro recomendándomelo. Recomendaciones tenemos como varios centenares al año: sirven para que, naturalmente, se lea con atención. Pero en cuanto la leí, agradecí mucho a Justo Navarro que hubiera hecho de *go-between.* También lo animé a que se presentara al premio, y quedó finalista pero gustó muchísimo al jurado. Es decir, así como

algún año, en este premio como en todos, el finalista, a veces, es un poco el premio de consolación, como de segunda, no lo fue en este caso, porque aunque todos y cada uno de los miembros del jurado preferimos la novela de Marcos Giralt Torrente, también todos y cada uno valoramos muchísimo la obra de Neuman. Yo dije en una entrevista que, aunque pudiera parecer lo contrario, no había sido una victoria por *knock-out* de Marcos Giralt, sino a los puntos.

–En los últimos años se está comparando la irrupción de nueva narrativa hispanoamericana con el fenómeno del llamado boom. *Usted, que ha vivido ambos momentos, ¿qué opinión tiene al respecto (y respecto a la acuñación de nuevas generaciones, como la de la supuesta «banda»)? ¿Considera que hay coincidencias entre ambos momentos histórico-literarios, o son mayores las diferencias?*

–Creo que cualquier comparación con la literatura latinoamericana que surgió o fue descubierta en los años sesenta sería terriblemente injusta, porque fue de un esplendor inigualable. Deberíamos olvidarnos y ver el valor de lo que está apareciendo. Mi experiencia es limitada, porque en tanto que editor de Anagrama yo sólo tengo tiempo de leer lo muchísimo que recibimos y lo muchísimo que publicamos, con lo cual lo que puedo opinar es más bien por referencias. Ahora, por ejemplo, está el *boom* –preferiría no utilizar esta palabra–, el alud, de autores cubanos, y parece que se podría cristalizar, según varios artículos, en cierta manera, en dos polos: uno que sería más lezamiano y culturalista, representado como líder por Abilio Estévez, y otro inesperado, mucho más directo y violento, con mucha fuerza, cuyo líder sería Pedro Juan Gutiérrez, a quien publicamos nosotros. No sé si he contestado a tu pregunta, me parece que no. Es que para opinar de verdad, con conocimiento de causa de la literatura latinoamericana, para esto ya hay críticos y profesores. El editor habla de sus lecturas y experiencias, y también de la impresión general que tiene a partir de tantos comentarios y tantas críticas, una visión general que, en muchos casos, viene a través de mediaciones.

–Usted ha mencionado ahora el caso de Pedro Juan Gutiérrez, ¿cómo fue el encuentro con el manuscrito? ¿Cuál fue la historia de la publicación de La trilogía sucia de La Habana*?*

–Simplemente me llamó una agente de Madrid, Anne Marie Vallat, francesa residente en España desde hace muchísimos años, de gran experien-

cia, y me dijo que había recibido unos cuentos de un escritor cubano que pensaba que podrían gustarme mucho. Le dije que me los enviara y, bueno, de entrada ya quedé bastante noqueado por la fuerza y la contundencia, la rabia y, al mismo tiempo, el sentido del humor, a menudo bastante atroz. Era un tipo de escritura con la que conecté inmediatamente. Entonces, llamé a la agente y me dijo que había tres libros de cuentos, no muy extensos. Me envió los otros dos, también me gustaron mucho, y decidí que tal vez lo mejor sería –y el autor también lo prefería– reunirlos en un solo volumen con el título de *Trilogía sucia de La Habana*. Quizás podría ser más arriesgado: un libro más largo, más caro pero, al mismo tiempo, era un libro, aunque de cuentos, muy trabado, muy unitario, unificado por un narrador con resonancias claramente autobiográficas. Quizás la apuesta era un poco más arriesgada, pero más contundente que publicar un año un libro de cuentos, otro año otro, como han hecho en Italia. En cambio, en Francia seguirán el modelo Anagrama, por así decirlo, y saldrá ahora. De entrada, también la crítica lo ha recibido unánimemente. Cuando lo publicamos, vino a España para la promoción. Es todo un personaje, con una biografía a lo autor norteamericano de los años veinte, treinta o cuarenta, con multitud de oficios, un físico también fotogénico, por así decirlo, cabeza rapada y tatuajes, con esa locuacidad cubana tan eficaz. Después publicamos la novela, que también ha tenido gran éxito. Son dos libros muy vivos y estoy esperando con gran interés su segunda novela, que estará dentro de un año, si todo va bien.

–¿Se está inventando publicitariamente una nueva literatura hispanoamericana para despertar al lector español, o, por el contrario, el valor literario de esa nueva narrativa está estimulando la publicidad de los nuevos autores?

–En general, estos son fenómenos recíprocos, que se alimentan mutuamente. Yo estoy convencido de que la publicidad, la promoción y todo esto, sólo pueden tener una importancia inmediata, pero que, en última instancia, es el texto el que debe sostener todas estas campañas. Lo que es evidente es que ahora hay un mayor interés por la literatura latinoamericana. Esto es también un poco cíclico. Quizás los jóvenes de la nueva narrativa española, no es que estén agotados ni mucho menos, pero quizás sufran un cierto reflujo y haya una nueva curiosidad por nuevas voces; esto por una parte. Y, por otra, han aparecido textos muy valiosos en literatura latinoamericana, como estos que hemos mencionado y otros. También ha surgido un fenómeno industrial o empresarial, en los últimos años, que hay que

subrayar, que es la implantación de filiales de editoriales españolas en América Latina, abanderadas por el Grupo Santillana, con Alfaguara, la presencia de Planeta, que compró Joaquín Mortiz hace años, luego, aunque tiene una importancia literaria menor, Ediciones B, que ha comprado Javier Vergara, pero Bertelsmann ha comprado una histórica, Sudamericana, muy importante literariamente. Y la creación de filiales en tantos países hace que en el mapa editorial latinoamericano prácticamente no queden editoriales latinoamericanas importantes. Los desastres financieros que han pasado en tantos países e inestabilidades de diverso tipo, han provocado que, excepto editoriales de ensayo, que es un género más resguardado, y esas pequeñas editoriales, que son como la sal de la vida, que van apareciendo y desapareciendo, pero que cumplen un papel indispensable de pioneras, un poco de *Kindergarten* de nuevos autores, diría que, prácticamente, sólo queda Emecé en Argentina (hablo de editoriales de una importancia histórica y presente notable), Norma en Colombia y Diana, de tipo *best-seller*, en México, y FCE, que es una editorial como paraestatal. Y el resto, sólo hace falta pasearse por las librerías de América Latina para notar la presencia de todos estos grupos españoles. Bueno, españoles por decir algo, porque, en realidad, españoles hay algunos, pero luego está Plaza & Janés, que es Bertelsmann, que es capital alemán, o Grijalbo-Mondadori, que es Mondadori. Todo esto ha provocado también, muy obviamente, que todas estas filiales estén atentas a los escritores que están apareciendo en todos estos países y que, en algunos casos, luego se importan a España. No siempre, ni mucho menos, porque hay mucho autor latinoamericano quejoso porque les prometen que, aparte de publicarlo en Santiago de Chile llegará a España, y esto se da en un porcentaje más bien escaso. Uniendo todo esto, se ha hecho más visible la presencia de nuevos autores latinoamericanos. Esta mayor visibilidad y esta mayor posibilidad de ser publicados no implica, obviamente, ni calidad literaria ni éxito comercial. Una noticia muy reciente de hace unos días es que la filial de Tusquets en Argentina, después de varios años de funcionamiento, ha decidido cerrar la parte editorial.

–¿No ha pensado nunca en establecer una sede o sucursal de su empresa editorial en Hispanoamérica, tal y como han hecho otras editoriales como Tusquets?

–No. Lo que pasa es que en los dos países más importantes tenemos una excelente distribución. Esto lo he comprobado el verano anterior en México, donde voy casi cada año. Ahora vuelvo por la Feria de Guadalajara, pero hacía unos años que no estaba en el Cono Sur, y en agosto estuve en

Santiago de Chile, Montevideo y Buenos Aires, y comprobé que la presencia de Anagrama, sobre todo en Buenos Aires, es apabullante. Y esto, para las necesidades de Anagrama, creo que nos basta y, por otra parte, sin tener filial allá, aquí recibimos muchísimos originales latinoamericanos. Por poner un ejemplo, de los ocho finalistas del premio de este año, cuatro eran latinoamericanos. Lo que pasa es que, de todas formas, precisamente en este viaje y aún antes, he expresado mi interés por aumentar aún más esta posible llegada de originales y tanto es así que, por ejemplo, en Buenos Aires, la jefa de prensa de nuestra distribuidora, una persona muy valiosa que ha trabajado en prensa y en la edición, es nuestra encargada de seleccionar y filtrar textos argentinos desde agosto pasado, y está recibiendo un alud de manuscritos.

–Y de estos finalistas a los que se ha referido, ¿piensa publicar alguno, además de Neuman?

–En principio, no. Lo cual no descarta que sean obras dignas de tener en cuenta, pero Anagrama publica muchísimo, setenta y cinco novedades al año, aparte de las veinticinco de bolsillo, y, en cierta manera, son números *clausus,* es decir, no se puede ya incrementar este número, bajo pena de penalizar la buena promoción y distribución de las obras que publicamos. Setenta y cinco novedades al año me parece ya una cifra cercana al disparate. De narradores españoles y latinoamericanos, veinte sería la cifra máxima, para poderles dedicar la atención que merecen, con lo cual hay buenos libros que quedan en el camino, pero con acierto o sin él, decidimos que los que seleccionamos son mejores.

–¿Prevé una cuota para hispanoamericanos en su catálogo, como puede preverla para mujeres, o nuevos narradores, o clásicos contemporáneos?

–No, ya te digo que en esto siempre el único patriotismo es el literario. El otro día, cuando presentamos la primera y excelente novela de una autora catalana, traducida al castellano, Ada Castells, me preguntaron si Anagrama es quizás la editorial que más traduce a escritores catalanes, y contesté que no es por patriotismo catalán ni mucho menos, sino porque son novelas que me gustan. Hay años en los que se presta mayor atención a los autores de una lengua determinada, como pudo ser Italia en los años ochenta, pero esto puede desplazarse a otros autores y otros ámbitos de mayor calidad y más significativos, según las cosechas.

–¿Sigue siendo el exotismo, como vía de escape en el imaginario occidental, un factor decisivo en la elección de un título hispanoamericano publicable en España?

–Bueno, esto creo que puede ser cierto. En algunos casos, visiblemente, lo es. Hay un poco la sensación en el mundillo editorial de que hay mucho lector un poco cansado de las peripecias del Barrio Latino de París o de los avatares de clase media inglesa, aunque pueden ser novelas notables. Y este factor de exotismo puede ser un argumento importante, alentado también por el éxito internacional de bastantes autores, tanto latinoamericanos como angloindios. Se ha dicho que la literatura angloindia, según críticos anglosajones reputados, es un poco la heredera de la literatura latinoamericana de los sesenta. El *boom* angloindio de los noventa podría ser otra experiencia literaria significativa, en la que es evidente que el exotismo juega un papel importante, informa de muchas otras cosas pero siempre aliado con la calidad literaria. Este *boom* angloindio viene alentado, sobre todo, por las tres figuras mayores, de mayor reconocimiento, a la vez de crítica y lectores, que son Salman Rushdie, Vikram Seth y Arundhati Roy. Resultan más vivificantes, muestran sociedades en formación, con más contrastes y diferencias. Otras literaturas reflejan un mundo más ordenado, previsible, y quizás mediocre.

–¿Continúa siendo la cuestión política una clave de lectura y del éxito de la narrativa hispanoamericana, o le han tomado el relevo las reivindicaciones sociales, humanitarias?

–Creo que la literatura política *engagée,* por sí misma, no funciona. Lo que pasa es que puede darse un tipo de crítica política oblicua, que podría ser el caso, por ejemplo, de Pedro Juan Gutiérrez, que no habla para nada, prácticamente, ni del castrismo ni de la ideología; pero a través de una vivencia cotidiana, de un mundo atroz, se hace una crítica oblicua y, por ello, seguramente, más efectiva y contundente que el típico panfleto previsible anticastrista, por ejemplo, donde el valor literario, a menudo, es inexistente.

–¿Sigue siendo (o puede ser todavía) la narrativa hispanoamericana un modelo para la novela española, o se ha invertido la lógica que ha dominado en los últimos treinta años?

–Bien conocido es el enorme impacto que provocó la literatura latinoamericana en los años sesenta, que también coincidió con el llamado realis-

mo social que, a menudo, era una fórmula impostada y perecedera, con frutos literarios más bien escasos, lo cual provocó un gran desconcierto en los escritores españoles, en algunos casos con intentos patéticos de mimetismo respecto a escritores latinoamericanos. Luego, se produjo el fenómeno de la nueva narrativa española, que, sin afán de teorizar, fue un grupo de autores de la misma edad y que aparecieron también más o menos simultáneamente, pero bastante distintos y que se caracterizaban todos ellos, según confesaban y se podía advertir en sus obras, por la influencia de muchos maestros no necesariamente latinoamericanos ni de la tradición española como Faulkner, que tanta importancia tuvo tanto en escritores españoles como latinoamericanos en una época, o de escritores ingleses o franceses es decir, una aspiración no a unos maestros o una tradición unívoca, sino más amplia, a partir de traducciones. El papel de airear que ha tenido la literatura traducida en las últimas décadas en España ha sido importante, ha tenido un reflejo importante en la literatura. Otro autor que ha tenido una presencia importante es, por ejemplo, Thomas Bernhard, que causó estragos, en algunos casos positivos, por ejemplo en algún libro de Félix de Azúa, donde se oyen ecos bien claros y bienvenidos. Sin embargo, en otros escritores esto lo notamos mucho en las editoriales por los manuscritos, que, a veces, son simples calcos. Otro escritor que también causó estragos fue Bukowski; nosotros, en cuanto editores de Bukowski, recibíamos toneladas de manuscritos de escritores «a la Bukowski», autores muy jóvenes, pensando que el sujeto, verbo y predicado más la palabrota ya era un viático. E incluso escritores con una cierta obra detrás que, de repente, se apuntaban a esta posible garantía de éxito.

–¿Puede ser la literatura hispanoamericana, en estos momentos, todavía, un revulsivo para la narrativa en la España de fin de siglo (quizás algo narcisista, algo encerrada en sí misma), una vía de escape hacia nuevas formas narrativas?

–No, yo diría que quizás no y que viceversa aún menos. Un fenómeno cierto, con las excepciones de rigor, es que las literaturas en lengua española se mueven bastante en compartimentos estancos, excepto los grandes nombres que atraviesan estos compartimentos, como un Carlos Fuentes, naturalmente Gabo, Mario Vargas Llosa, un conjunto de diez, quince nombres, no creo que más. Pero la literatura argentina se lee en Argentina y poquísimo en México, y la colombiana en Colombia y poquísimo en Chile, y la española en España y poquísimo en estos países. Es decir, aunque haya una voluntad editorial y de críticos que intentan que estos compartimentos

estancos dejen de serlo, en realidad cuesta, esa es la verdad, y cualquiera que vaya a América Latina, visite librerías y hable con escritores lo advierte. Por ejemplo, en el viaje que hice aquel verano hablé muchísimo con escritores y comentan esto, que publican en grandes grupos españoles, pero que se quedan aparcados, uno en Buenos Aires, otro en Santiago de Chile. En algunos casos viajan a España, pero no son los más. Aquí también podríamos hablar de este tema inacabable que es la enorme proliferación de novedades, con lo cual no se puede prestar atención a todo, hay un proceso drástico de selección del mercado, a veces justo, a veces injusto. A veces el mercado premia a obras con escaso valor literario, pero resultonas, ¿no?, con ejemplos que sabemos todos.

–¿Qué tendencia cree que va a ser la predominante en el futuro inmediato de la narrativa hispanoamericana, en vista de lo que le va llegando?

–No me gusta hablar de tendencias. Creo que esa es la labor del crítico que, *a posteriori,* diseña un mapa narrativo de lo que ha pasado con la narrativa, te lo explica como un relato más o menos verosímil.

–¿Cuestan más dinero hoy los autores hispanoamericanos de lo que costaron en los años setenta?

–No. Bueno, es decir, los grandes, muchísimo. Grandes, canonizados por la crítica o por el mercado, o por ambos. Como Isabel Allende o Zoé Valdés, que no me interesan en absoluto pero que están canonizadas por el mercado (bueno, una supercanonizada y la otra en vías de canonización). Los más caros, con mucha diferencia, ahora, son los autores españoles. Sus derechos son, en general, más caros que los de excelentes escritores ingleses y franceses, en traducción. Todo es por la ley del mercado. Si miramos las listas de *best-sellers* de suplementos literarios, aunque no sean de una fiabilidad científica *stricto sensu,* en muchos casos marcan unas tendencias de venta, y, sobre todo en los años noventa, están bastante copadas por autores españoles, con lo cual hay muchas editoriales que se acoplan a este efecto mimético. Se trata de autores españoles que venden, y que, además, dan *glamour,* dan presencia, están en los medios. Hay una especie de subasta de los autores españoles y, muy a menudo, se pagan cifras que jamás se recuperan. En cambio, en cuanto a los autores latinoamericanos, precisamente por lo que cuesta introducirlos, a excepción de los grandes nombres, sus contratos son asequibles, porque si no lo fueran, no publicarían, tan sencillo como esto.

–¿Qué autores hubiese querido editar y no ha podido hacerlo? ¿Qué nuevos nombres le han interesado como lector accidental, o no profesional?

–Bueno, por una parte, debo decir que tenemos tan buenos autores que quejarme me parecería injusto para con ellos. Ahora bien, naturalmente, hay muchísimos buenos autores que me hubiera gustado publicar. Para poner uno de mis ejemplos de rigor, pues es una pregunta recurrente, a Eduardo Mendoza, y también a Juan Marsé o Borges, uno de mis autores favoritos.

–¿Cómo se convence a un autor con cierto éxito y tres novelas en otra editorial, como es el caso de Bayly, a que cambie de «equipo»?

–Debo señalar, de entrada, una regla editorial que me impuse desde el principio y que no he cambiado y que, seguramente, por muy anticuada que esté, no cambiaré: nunca vamos a buscar autores que estén en otra editorial. Lo que pasa es que, si estos autores no están a gusto en otra editorial y ellos o sus agentes ofrecen la posibilidad de publicarlos, pues entonces lo estudio. Como te digo, esto está muy anticuado y no tiene nada que ver con los usos y costumbres de la modernez actual, pero, bueno, ha sido así y no he sentido la necesidad de cambiar. Tenemos muy buenos autores. En el caso de Bayly, nos llegó la novela para concursar al premio, imagino que porque tenía ganas de cambiar de aires porque quizás pensaba que su carrera, en la editorial en que estaba, le parecía un poco encallada.

–Recientemente ha surgido la polémica en torno a la utilidad de las ferias del libro (dejando a un lado la de Frankfurt, claro está) como Liber, ¿qué opinión le merecen a usted este tipo de ferias?

–Tiene una función gastronómica, turística, y si la gente se lo pasa bien, pues encantado. En realidad, está la feria por antonomasia, que es la de Frankfurt, con compra y venta de derechos, aunque también su utilidad se ha puesto en tela de juicio en los tiempos del fax y de la aceleración, donde la gran mayoría de transacciones se hacen durante todo el año. Es un continuo. En todo caso, en Frankfurt, a veces, se intenta provocar la histeria con algún libro, el presunto «libro de la feria». De todas formas, aún siendo discutible, a mí me parece interesante estar una semana de total inmersión con los colegas y agentes. Siempre puede surgir algo, ideas, o estar

simplemente con las antenas puestas. El Liber es una experiencia con, no diría altibajos porque han sido siempre, en general, bajos, de un interés muy relativo, que ha cambiado de fechas. Esta alternancia Madrid-Barcelona me parece desafortunada, pero, en cualquier caso, creo que casi para lo único que sirve es que facilita, que subvenciona el viaje de libreros e importadores latinoamericanos a España, con lo cual los editores se ahorran viajes o intensifican los contactos. Creo que ésta es su función principal, estrictamente empresarial.

–En unas declaraciones Luis Sepúlveda señaló (quejoso) que el éxito no le llegó en España hasta que no hubo triunfado en Francia, ¿sigue jugando París un papel relevante como promotor editorial de la narrativa hispanoamericana?

–París sigue jugando un papel importante como faro, como promotor, en todas las literaturas. Es decir, se da la paradoja de que, así como la literatura francesa, salvo excepciones, como Michel Houellebecq, está en retroceso desde hace décadas en el panorama internacional, París sigue siendo la capital de la reválida, del despegue, cosa que no tienen ni Londres ni Nueva York, porque casi no publican traducciones. Es decir, para los autores no anglosajones, París sigue siendo todavía absolutamente determinante. Ahora ha aparecido un amplio trabajo, muy interesante, en Francia, que se llama *La république mondiale des lettres* de Pascale Casanova, que nosotros vamos a publicar el año próximo, donde se hace precisamente este análisis del papel central de París. Entonces, para la literatura latinoamericana fue importante pero, en muchos casos, no decisivo. Fue mucho más decisivo Barcelona, en general, o Buenos Aires, para Gabo. En algunos casos, sí. El *boom* Borges empieza en París, en *Les lettres nouvelles*...

–Y en L'Herne...

–Sí, pero eso fue cuando ya estaba bastante consagrado. Yo recuerdo a principios de los sesenta unas primeras críticas que salieron en *Les lettres nouvelles* de *Ficciones* y *El Aleph*, gracias a las que yo empecé a buscar sus libros. Creo que el interés internacional por Borges empezó en los sesenta en París. Pero más bien son excepciones. Lo que pasa es que luego, cuando se publican en Francia, la capacidad de la caja de resonancia internacional aumenta. En resumen, los casos de Sepúlveda y Borges, salvando las infinitas distancias, pues son eso, excepciones.

–En la presentación de Yo amo a mi mami *de Jaime Bayly, Roberto Bolaño y usted coincidieron en la idea de una provincia única para la literatura en lengua española, al margen de las nacionalidades y los continentes, ¿podría ampliar un poco esta idea?*

–Más bien fueron píos deseos. Estamos dispuestos a trabajar en la medida de nuestras modestas fuerzas y posibilidades, pero todavía persisten, como he dicho antes, los compartimentos estancos, con las excepciones de rigor.

–En la entrevista con Roberto Bolaño, éste se atrevió a vaticinar a Juan Villoro como uno de los posibles premios Nobel futuros de su generación, ¿se atrevería a dar usted algún nombre?

–Para seguir en la línea, podría decir que Roberto Bolaño.

–Recientemente han aparecido las memorias editoriales de Mario Muchnik (donde, por cierto, usted aparece como todos nos lo imaginamos, leyendo incansablemente), ¿ha pensado usted escribir también sus memorias, editoriales o no?

–Mario Muchnik tuvo la gran ventaja, en este sentido, de estar un tiempo como un jubilado involuntario y esto, aparte del mal trago que le supuso, imagino que le dio más tiempo para escribir. Yo, la verdad, tengo el empleo del tiempo tan supercopado que no puedo; quizás algún día. Tampoco es que sienta una urgencia imperiosa. Bueno, en realidad, episódicamente, pero cada vez con mayor frecuencia, me piden artículos sobre escritores o sobre colegas, ahora uno sobre Sigfried Unseld, el director de Suhrkamp, por su 75 aniversario, o sobre Einaudi, sobre Barral, sobre Mario Muchnik, y voy sacando como virutas autobiográficas. Pero no he pensado en emprender unas memorias que, en todo caso, serían de mis experiencias de editor. Quizás algún día; tampoco lo descarto. Escribir me gusta.

El discurso transnacional en la difusión de la narrativa latinoamericana

Burkhard Pohl

En su *Historia personal del boom,* José Donoso destaca, como base de este fenómeno literario, el común interés de los propios escritores por la «internacionalización» de sus obras, es decir, en establecer relaciones y conseguir una distribución de sus obras más allá de las fronteras y los mercados nacionales. En este contexto, Donoso menciona el *Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción* (1962), donde se reúnen protagonistas de todo el continente, como punto de partida del *boom* (Donoso, p. 35).

En vistas de los actuales debates alrededor de la narrativa latinoamericana, es interesante ver, por lo tanto, cómo el prólogo de la ya famosa antología *McOndo* de los igualmente chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez retoma algunos de los aspectos de los que se lamentaba ya Donoso treinta años antes. Cuando éste critica el desinterés absoluto de los editores chilenos por una recepción internacional de la literatura nacional (Donoso, p. 29), Fuguet/Gómez describen la desconexión de los creadores dentro de América Latina, y destacan la dependencia de la mediación editorial española para lograr una internacionalización de sus textos (p. 11). De ahí que como «primer desafío» nombren la tarea de encontrar instancias mediadoras –es decir, una editorial transnacional– y de construir redes de intercomunicación.

Desde la formulación de tales quejas en 1996 se han producido, con la ayuda de toda una maquinaria editorial y promocional, varios intentos de lanzar a autores hasta ahora desconocidos en Europa y en España. A continuación expongo unas breves observaciones en cuanto a la actual difusión latinoamericana en España, basadas en documentación paratextual de la prensa diaria y de algunas editoriales literarias. Mi tesis es que tal promoción se caracteriza por el intento de crear nuevas *redes* estratégicas (Pym) entre escritores e instituciones literarias, dentro de los cuales se asume un discurso transnacional común, que enlaza, en el ámbito de la recepción española, con posiciones fuera del campo literario. Este trabajo significa, por lo tanto, un acercamiento a los contextos, no a los mismos textos.

Empezando por la creación del proyecto *Alfaguara Global* por parte de la editorial correspondiente, cuyo lanzamiento en 1993 es acompañado por una serie de conferencias bajo el lema *Un mundo, muchas voces,* otros editores han vuelto a incluir a autores latinoamericanos en sus colecciones literarias. Si bien tal desarrollo obedece a la lógica comercial de buscar nuevas modas literarias, saltan a la vista la simultaneidad de las estrategias publicitarias en España –piénsese en tantos premios literarios entregados–, y el surgimiento de iniciativas de diversa índole, también por parte de los propios autores, para conseguir un reconocimiento internacional. El caso ejemplar de una estrategia de visión internacional constituye la mencionada antología *McOndo,* publicada en España, cuyo prólogo-manifiesto ha despertado la atención internacional hacia sus editores. Además, el reciente aluvión de acuerdos, reuniones y congresos, en el que suelen participar tanto autores latinoamericanos como peninsulares, sirve para crear y establecer una presencia pública constante.

Desde su primera edición en 1998, el *Salón Iberoamericano de Gijón,* curiosa mezcla de feria comercial y congreso literario, alumbrado en 1998, al parecer, por el hábil Luis Sepúlveda, se ha convertido en una plataforma importante para escritores y escritoras de lengua española y portuguesa. Objetivo de esta reunión, según la retórica oficial, sería el intento de facilitar a los autores latinoamericanos el acceso al mercado español y, además, revalorizar el papel de España como mediadora de esas literaturas hacia América Latina y Europa. De esta manera, participan, en su edición de 1999, más de sesenta escritores, en su mayoría españoles, y una cierta cantidad de editores. A tal perspectiva transatlántica obedece la creación del premio *Las dos orillas,* en cuya entrega participan seis editores internacionales. La importancia del encuentro de Gijón queda bien reflejada en las palabras de Rosa Montero, quien, al comparar esta iniciativa con la «formación de una bola de nieve» (Quirós), subraya la esperanza de aglutinar un movimiento literario.

Otra contribución a este proceso significa el *Primer Congreso de Nuevos Narradores Hispanos* de mayo de 1999, organizado en Madrid, durante el cual una treintena de escritores latinoamericanos y españoles son presentados al público. Mientras que el *Salón* procura abarcar todo un conjunto de editoriales y escritores, este *Congreso* se organiza con motivo de la publicación por parte de la ambiciosa editorial Lengua de Trapo de la antología *Líneas Aéreas,* segunda antología programática de una nueva narrativa latinoamericana que se publica en España. Una recopilación de setenta relatos que, en comparación con *McOndo,* demuestra una ambición más científica y panorámica, empleando, sin embargo, un criterio de selección generacional.

Aunque resulte poco adecuado inventar una nueva homogeneidad «generacional», en las conferencias y entrevistas publicadas, se transmite la imagen de un conjunto de escritores –llámese generación, grupo, Nuevos–, unidos entre sí y dotados de espíritu de grupo. Aparte de la obvia retórica de la publicidad, que necesita eslóganes y «movimientos», domina la primera persona plural cuando algún «nuevo narrador» se pronuncia acerca de su literatura (Mora, Jiménez-Trejo). El lanzamiento está acompañado de un discurso paratextual que eleva la moda comercial a un nivel metaliterario. Es precisamente la insistencia en la autonomía literaria y la subjetividad de cada obra, lo que constituye un discurso común. Dicha universalización de la diversidad se postula también a otro nivel, el de la identidad cultural.

Denominador común de todos los acontecimientos y declaraciones mencionadas, es la afirmación de una desterritorialización o desnacionalización de la obra y del escritor. Varios protagonistas de la vida literaria suelen rechazar la categorización de nacional para su literatura. Por ejemplo, el barcelonés Enrique Vila-Matas hace alabanza del principio de internacionalidad del escritor, y se siente afín a la «caravana de excéntricos» –en el doble sentido atribuido por Carlos Fuentes– autores latinoamericanos, entre los cuales cita a Roberto Bolaño, César Aira o Mayra Montero, junto a escritores *McOndo* como Jaime Bayly, Juan Forn o Rodrigo Fresán (Vila-Matas). Por cierto que el editor de Lengua de Trapo, José Huerta, interesado en encontrar una literatura accesible al lector español, afirma que no hay una marcada identidad nacional ni regional en los textos publicados en su editorial (Jiménez-Trejo); convicción que lleva a otra editorial a encargar, a cinco escritores de lengua española (Sepúlveda, Fajardo, Sarabia, Atxaga, Gamboa), un cuento para la antología *Cuentos apátridas* (Barcelona, Ediciones B, 1999). Se reclama, por lo tanto, la noción de una «república mundial de las letras» cuyas relaciones analiza Pascale Casanova, o de una descentralizada «geografía de novela» que define Carlos Fuentes como «narración de la diversidad, pero confluyendo, sólo así, en un mundo único» (Fuentes, p. 218).

Dentro de esta geografía, no obstante, algunas posiciones sí identifican un espacio común. Si por un lado se insiste en la superación de un concepto de literatura nacional del escritor apátrida, por el otro se observa la integración en una comunidad lingüística, definida por el idioma español, que no sólo traspasa las fronteras interamericanas, sino también el Atlántico en dirección a la Península Ibérica. De esta manera, Roberto Bolaño sostiene que «la patria del escritor es su lengua», («Bolaño») mientras que una de las conferencias en el *Salón Iberoamericano* versa sobre «el territorio común de la literatura de las dos orillas». También el prólogo de Fuguet/Gómez intenta

trazar un espacio común de la literatura joven, al definir un ámbito de «Hispanoamérica (España y todo el USA latino)» (*McOndo*, p. 15) y al incluir a tres autores españoles en su antología. Otros ejemplos subrayan este discurso, como el de la editorial Seix Barral, que incluye en su catálogo reciente una ponencia de la catalana Nuria Amat, quien subraya la apropiación del español latinoamericano como base de la formación de un idioma literario propio (Amat). Finalmente, sería interesante conocer «los comentarios sobre el momento actual de las relaciones con España», expresados por los narradores de las *Líneas Aéreas,* a las cuales alude Eduardo Becerra en su prólogo (*Líneas*, p. xiv).

Tales reivindicaciones se formulan en correlación con el empeño común de superar fronteras mercantiles. Queda patente la vinculación con la proyección transnacional de ciertas empresas editoriales, las cuales, a la búsqueda del producto vendible en todos los mercados correspondientes, vuelven la mirada hacia autores latinoamericanos. De esta manera, las colecciones de Alfaguara se empeñan en reunir indistintamente textos escritos en lengua española bajo el denominador común de «literatura iberoamericana». En su página *web*, la editorial define su «gran apuesta iberoamericana» como «la superación de las fronteras impuestas a la lengua común [...] [para] que fluya con potencia y libertad la corriente de alta tensión de creatividad literaria entre los escritores y los lectores del mundo hispánico.» Citamos al antiguo editor de Alfaguara, Juan Cruz, en cuyas palabras se resume toda una homogeneidad de intereses entre los actores culturales:

> Creo firmemente en las posibilidades de unificar, desde el punto de vista editorial y comercial, el mercado común del español. Nuestro universo editorial no será nada si no hacemos realidad el hecho de que somos una sola lengua y si no tomamos conciencia de que los lectores de cualquier confín de esa lengua son lectores potenciales de todo lo que se cree en ella, sobre todo en el ámbito de la ficción. [...] Creo que ya es hora de que los poderes culturales, políticos, económicos y en particular, editoriales, sean conscientes de esa posibilidad, que se da una o dos veces cada siglo [...] (Cruz, p. 19).

En esta cita, se dibuja otra perspectiva añadida: la inscripción en un proyecto «iberoamericano» que comprenda todas las instituciones implicadas en política cultural y que responda al complejo fenómeno cultural, económico y social que se conoce como globalización.

En el contexto político español, el lanzamiento literario-editorial coincide con el renacimiento de *un* discurso de identidad que, entre los polos de

globalidad y nacionalidad, reivindica la inscripción en una comunidad transatlántica de lengua española. Se renueva un discurso que se ha llamado panhispanista, establecido en la Transición y reforzado en torno a las conmemoraciones del *Quinto Centenario*, y adoptado, con matices más o menos progresistas, tanto desde una parte de la izquierda como de la derecha política, «que aceptan, de manera más o menos crítica, el reto de la historia, afirman un interés mayor por relaciones materiales con América Latina y demuestran cierta sensibilidad lingüística» (Rehrmann, p. 474, trad. Pohl). Abandonando los rasgos imperialistas, étnicos y religiosos de la *Hispanidad* del ideario franquista, los elementos característicos que lo conforman son la afirmación de un «espacio común» iberoamericano y del papel de España como puente y mediadora de los intereses latinoamericanos hacia la UE y los EEUU (Bernecker).

En el ámbito cultural, las iniciativas tomadas se concentran en la promoción internacional de la producción cultural en lengua española. La constante preocupación de instituciones estatales y privadas, tanto en España como en Latinoamérica, se traduce en que «El futuro habla español», eslogan elegido también para la presentación de España en la Exposición Mundial del 2000. Con este objetivo, ministerios, academias de la lengua o el Instituto Cervantes, intentan aunar sus esfuerzos para fomentar el uso del español en el extranjero o aumentar el peso del español en Internet. Se combinan, por una parte, objetivos culturales, que al ver amenazada la diversidad cultural por la aculturación anglosajona apuestan por afirmar la identidad cultural de los inmigrantes hispanos en los EEUU, con otros comerciales, que subrayan la necesidad de unir los mercados y concentrar industrias a nivel transnacional. De esa manera, se confía en que el producto cultural pueda servir a los intereses comerciales estatales; como afirma el director del Instituto Cervantes, Fernando Rodríguez Lafuente, «la vitalidad de la creación española e iberoamericana ha de convertir la lengua en un importante recurso económico» (Castilla). Una iniciativa concreta es el proyecto *Generación Ñ,* patrocinado por la SGAE, que se propone fomentar la circulación de obras de artistas españoles y latinoamericanos, y en cuya denominación se actualiza el discurso señalado. En la política del libro, el tantas veces reivindicado «espacio común», término emblemático de la nueva política transatlántica, se concreta como «mercado común» del libro, proyectado para el año 2000. Un mercado en el que se tiende a incluir a Brasil, uno de los primeros países importadores del producto editorial español.

Superando anticuados conceptos nacionalistas o hegemónicos, queda demostrada, sin embargo, la necesidad de otras universalizaciones. Nos

hallamos frente a un discurso con una doble intención integradora y distintiva, en el cual el idioma constituye el nexo ideológico. La redefinición de lo nacional por la noción de un territorio de habla española significa el paso hacia una identidad transcultural y transnacional, una nueva *comunidad imaginada* (Anderson) de alcance restringido, no global. Parece perfilarse una solución a un doble problema de identidad nacional que surge en torno a la diversificación cultural y política de la España democrática, por un lado, y a la aparente imposibilidad de controlar la internacionalización económica y la consecuente hegemonía cultural del inglés, por el otro.

Con ambiguas consecuencias, se dibuja un discurso de legítima emancipación respecto a la fuerza hegemónica del inglés. Sin embargo, en el propio espacio común proclamado, parece problemático el matiz exclusivista y elitista del panhispanismo, frente a una diversidad cultural americana no siempre tenida en cuenta, o frente al multilingüismo peninsular con sus respectivas reivindicaciones culturales.

Por último, no hay que olvidar que el intercambio literario, determinado por empresas transnacionales con sede en España, todavía se presenta como unidireccional. La afirmación de una posible equiparación en el intercambio cultural y económico choca con una situación en la que, según las estadísticas oficiales, un 70% del producto librero español se exporta hacia América Latina, mientras que la importación sólo alcanza un 3% del producto total (*Comercio Exterior* 1997).

* * *

He aquí el contexto en el que se produce la difusión de la narrativa latinoamericana en y desde España. Cabe preguntarse, finalmente, hasta qué punto se han logrado avances en el acercamiento de culturas y mercados literarios. Es notable la ambición de acercar escritores y lectores por encima de fronteras nacionales, y, sin duda, a través de iniciativas como las citadas más arriba, ha aumentado la presencia de la narrativa latinoamericana en España y Europa. Hay que destacar, no obstante, que la internacionalización de los mercados no impide que en España –y no sólo allí– se dé el hecho de que, pese al aumento de oferta latinoamericana, la mayoría de los lectores y editores sigan optando por una literatura peninsular, como demuestra cualquier lista de ventas en el ámbito hispanoparlante (Peñate Rivero). Lejos de repetir o evocar el fenómeno del legendario *boom,* la nueva promoción latinoamericana apunta hacia una facturación comercial modesta, con posibilidades a largo plazo. En su práctica, el loable esfuerzo de una editorial como Alfaguara conduce a la publicación, en cada mercado nacional o regional, de un muy limitado número de autores del exterior,

junto con una buena cantidad de autores «nacionales». Incluso en el mercado más potente, España, la presencia de autores latinoamericanos, aunque amplia, todavía resulta selectiva, según las declaraciones del mismo editor, comprobadas por un repaso de los catálogos de las diversas dependencias latinoamericanas de esta editorial. Aun habiendo popularizado un discurso abiertamente transnacional, la editorial cede, no obstante, a los usos mercantiles que siguen distinguiendo entre literaturas nacionales.

Por lo demás, es bien sabido que un discurso intelectual no conlleva automáticamente la transgresión de fronteras ideológicas. Fuera de la retórica de los foros internacionales, es incierta la trascendencia social del discurso panhispanista desde un campo literario limitado hacia la mentalidad colectiva, en un momento en el cual, tanto en España como en otros países, se produce la identificación con diversos modelos, sean de índole regional, nacional o internacional-anglosajón:

> Contra su supuesta defunción, la nación –entendida como conjunto de emociones, símbolos y sentimientos de pertenencia a una misma comunidad imaginada– sigue teniendo vigencia en amplios sectores de la cultura de América Latina aun cuando ya no se trate de la nación en la formulación homogeneizada del siglo XIX. (Achugar, p. 849).

Se confirma, en este sentido, la preferencia cultural por lo europeo y norteamericano entre los jóvenes de la mayoría de los países de lengua española (Calvo Buezas).

Para posteriores análisis, quedan muchas preguntas: ¿Con qué parámetros se decide sobre una publicación para el mercado español? ¿Hasta qué punto una lectura de los mismos textos permite construir un espacio común hispanohablante? ¿En qué medida se pueden extrapolar rasgos comunes dentro de la variedad de textos publicados? ¿Qué criterios deciden sobre la percepción de un escritor como nacional? Hoy en día hay que esperar a que el lanzamiento se estabilice y obtenga la aspirada repercusión internacional. Sólo entonces sabremos, además, cómo se desarrollará la virtual comunidad literaria de lengua española y bajo qué terminología se seguirá hablando de una narrativa *formerly known as* latinoamericana.

Bibliografía

ACHUGAR, HUGO: «Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios)», *Revista Iberoamericana,* Vol. LXII, 176-77 (1996), pp. 845-861.

AMAT, NURIA: «Lengua de dos orillas», Catálogo editorial Seix Barral, 3 (sept. 1999), pp. 12-13.

ANDERSON, BENEDICT: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism,* London 1983.

ANÓNIMO: «Bolaño defiende una lengua sin patria al recibir el Rómulo Gallegos», *El País*, 4.8.99.

BERGENTHAL, KATHRIN: *Studien zum Mini-Boom der Nueva Narrativa Chilena. Literatur im Neoliberalismus*, Frankfurt/M.: Peter Lang, 1999.

BERNECKER, WALTHER L.: «El Aniversario del «Descubrimiento» de América en el conflicto de opiniones», en: WALTHER L. BERNECKER/JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA/GUSTAV SIEBENMANN: *El peso del pasado: Percepciones de América y V Centenario,* Madrid: Verbum, 1996, pp. 15-43.

CALVO BUEZAS, TOMÁS: *Racismo y solidaridad de españoles, portugueses y latinoamericanos. Los jóvenes ante otros pueblos y culturas,* Madrid: Ediciones Libertarias, 1997.

CASANOVA, PASCALE: *La république mondiale des lettres*, Paris: Seuil, 1999.

CASTILLA, AMELIA: «El Cervantes sitúa en EEUU y Brasil las principales zonas de expansión del español», *El País*, 14.10.1999.

CRUZ, JUAN: «No tener miedo a la concentración», en: *Cuadernos Hispanoamericanos* 564 (junio 1997), pp. 19-23.

DONOSO, JOSÉ: *Historia personal del «boom». Nueva edición con Apéndice del autor*, Barcelona: Seix Barral, 1983.

FEDERACIÓN DE CÁMARAS DEL LIBRO DE ESPAÑA (FEDECALI): *Comercio Exterior del Libro 1997*, Madrid 1998.

FUENTES, CARLOS: *Geografía de la novela*, Madrid: Alfaguara, 1993.

FUGUET, ALBERTO/GÓMEZ, SERGIO: «Presentación del país *McOndo*», en: *McOndo*, Barcelona: Mondadori, 1996.

IGLESIAS SANTOS, MONTSERRAT: «Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas», en: DARÍO VILLANUEVA (ed.): *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela 1994, pp. 309-356.

JIMÉNEZ TREJO, PILAR: «Ruptura y tradición», *Reforma/El Angel*, México, 25.7.1999, p. 5

Líneas Aéreas. Madrid: Lengua de Trapo, 1999.

MORA, ROSA: «Los nuevos escritores se rebelan contra las acusaciones de frivolidad», *El País,* 6.5.1999.

–: «Los autores del I Congreso de Nuevos Narradores rechazan clasificaciones», *El País,* 7.5.1999.

PEÑATE RIVERO, JOSÉ: «El superventas en el marco de la industria editorial. Un estudio empírico de las listas de éxito», en: JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA/JOSÉ PEÑATE RIVERO: *Éxito de ventas y calidad literaria.* Madrid: Verbum, 1996, pp. 53-94.

PYM, ANTHONY: «Les notions de «réseau» et de «régime» en relations littéraires internationales», en: *L'internationalité littéraire,* Actes Noésis II (1988), pp. 5-17.

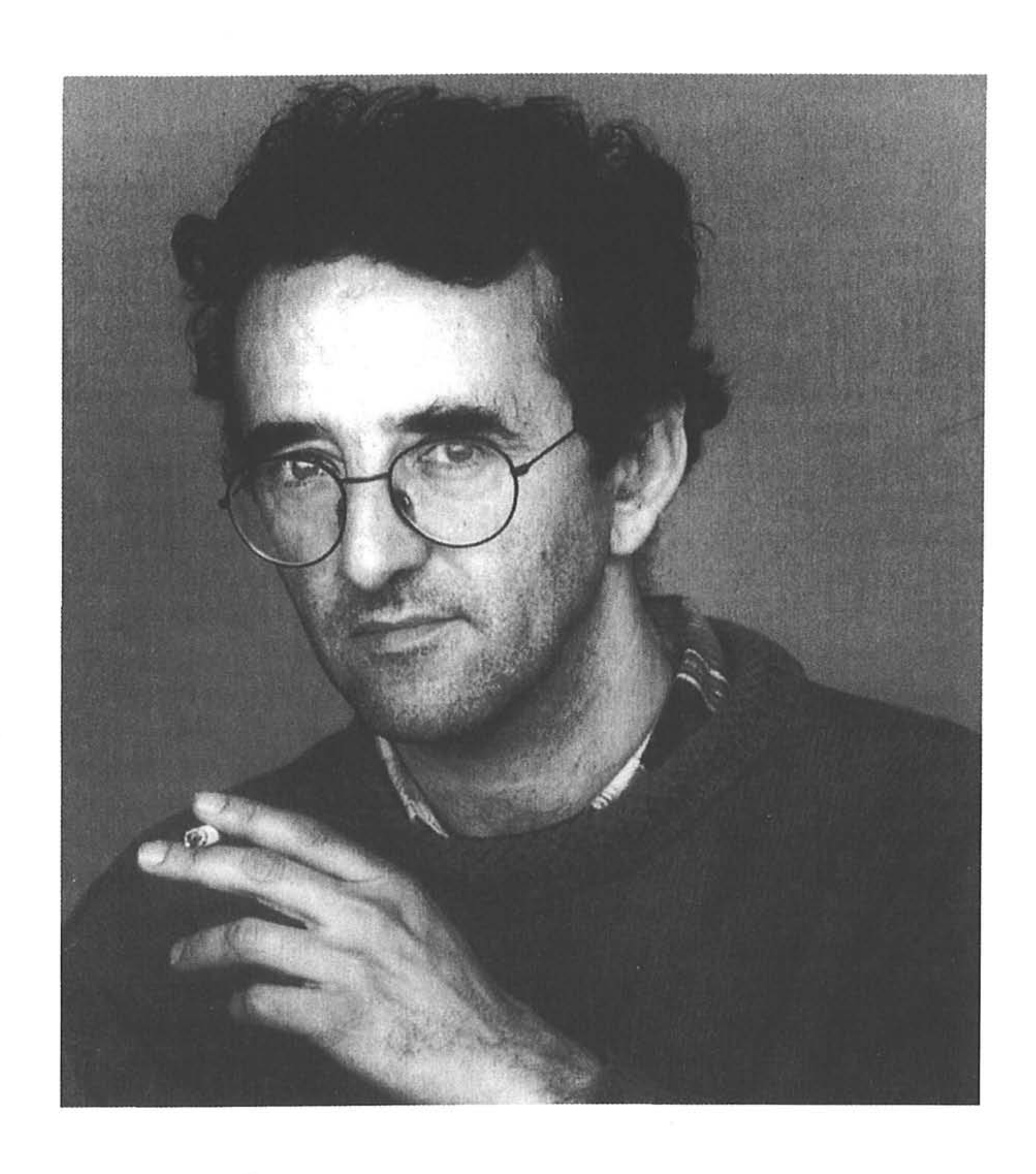
QUIRÓS, RAFAEL: «El mundo editorial latinoamericano pide que España sea su mediador en Europa», *El País*, 29.5.1998.

REHRMANN, NORBERT: «Mehr Kontinuität als Bruch: Lateinamerikabilder», en WALTHER L. BERNECKER/KLAUS DIRSCHERL (eds.): *Spanien heute*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1998, pp. 455-84.

VILA-MATAS, ENRIQUE: «Covadlo en la Edad de las Tinieblas», *El País/Babelia*, 30.1.99, p. 6.



Autorretrato con sapo. Aguafuerte (1999).



Roberto Bolaño. Fotografía de Oswaldo Cruz.

Entrevista con Roberto Bolaño

Dunia Gras Miravet

Tras el éxito de Los detectives salvajes, *Roberto Bolaño recibió en 1999 el prestigioso premio Rómulo Gallegos, concedido en sus primeras ediciones a autores como Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Sin embargo, el escritor sigue con su vieja mochila de siempre, manteniéndose al margen de la pompa y sus circunstancias, en su estudio de Blanes, cerca de Girona, quizás en una reivindicación tácita de la periferia. Continúa transitando la senda de la poesía, donde comenzó, aunque a veces los renglones no se corten en versos. Anagrama acaba de publicar* Monsieur Pain, *la reedición de un anterior texto suyo. En la actualidad trabaja en una nueva novela y en un libro de cuentos.*

–Antes de ser conocido como novelista publicaste cinco poemarios en México y España, y las referencias poéticas en tus novelas son constantes. En algún momento de Los detectives salvajes, *un personaje escribe: «Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda» (p. 30). Efectivamente, ¿cómo se borra su huella para abrirse camino en poesía y seguir escribiendo?*

–Para mi generación, o para algunos poetas de mi generación, la disyuntiva estaba entre una poesía comprometida con la lucha social, que nos llevaba directos a la afasia, a la catatonía, como era la poesía de Neruda, de la que realmente abominábamos, o la de Octavio Paz, que era una poesía o una actitud con la que tampoco comulgábamos, como de torre de marfil, o torre de algo, por la que no sentíamos el menor interés. Y lo que buscábamos era una tercera vía estética, algo que no fuera ni el realismo socialista al que nos abocaba Neruda, ni «la otredad» paciana. Y, de hecho, la encontramos en Nicanor Parra, el poeta que más nos influyó. Sobre todo, lo que tenía –y en grandes dosis– era sentido del humor, algo que Paz no tenía, o al menos nosotros éramos incapaces de vérselo. En Neruda también faltaba. Y en Parra había muchísimo. Y el mejor sentido del humor del mundo, que es el humor negro.

–En tus novelas aparecen referencias a una amplia nómina de la poesía hispanoamericana de este siglo (desde Huidobro a Jorge Teillier, pasando por Cardenal, Pizarnik, Roque Dalton, además de los todopoderosos Neruda y Paz), pero también de la poesía francesa, desde el simbolismo a la actualidad. ¿Te consideras heredero de ambas tradiciones? ¿O se trata de una sola?

–Creo que no se trata de elegir a un solo poeta. Entre los poetas que has mencionado, para mí, Roque Dalton fue un poeta al que admiraba como sólo los jóvenes veinteañeros pueden admirar o, más bien dicho, querer a los poetas. A los veinte años se quiere a los escritores. A los cuarenta y seis, como tengo ahora yo, a lo más que llegas es a admirarlos, pero no a quererlos. Yo lo que siento ahora es cariño por jóvenes escritores. A Roque Dalton lo quisimos mucho y, además, encarna, de alguna manera, la figura canónica del intelectual latinoamericano que sabe ser valiente. Es lo que dice Borges en unos versos: «Nunca un hombre se arrepiente/ de haber sido valiente»; son muy sencillos, pero de una justeza total. Y creo que es cierto, aunque tal vez, en según qué cosas, sí que se arrepiente. Pero, generalmente, nunca. O sólo cuando la responsabilidad de uno se bifurca, se extiende, y toca la vida de otros. Cuando tu valentía implica poner en juego o en un brete a gente que no ha pedido entrar en esa disyuntiva de ser valiente o ser cobarde, sobre todo cuando ésta supone, a veces, morir. Y Roque Dalton era eso, el hombre que fue valiente, que tuvo una muerte horrible y, al mismo tiempo, dentro de una tradición de humor negro, una muerte de la que te podías reír a gritos: pasa toda una noche discutiendo con los comandantes de la guerrilla salvadoreña y propone no empezar la lucha armada; los comandantes lo escuchan –todos son muy jóvenes, todos menores que él–, se hace tarde y Roque Dalton se acuesta; los comandantes siguen hablando entre ellos y deciden que nada, que la lucha armada tiene que empezar, y que Roque Dalton tiene que morir. Y mientras está dormido, va uno y le pega un tiro en la nuca. Es una cosa atroz, como para fortalecer la fe en los movimientos revolucionarios.

Y respecto al resto de poetas que mencionas, Huidobro es un poeta que me gustó mucho cuando era joven y que cada vez me gusta menos. Me contaron que Donoso, cuando se estaba muriendo, le pedía a su hija que le leyera *Altazor*. A mí me pareció una pesadilla: imaginarme yo muriendo y alguien que me leyera *Altazor* sería la peor putada que me podrían hacer. Debe ser infernal. Morirse y que las últimas palabras que uno escuche sean las de *Altazor*. Qué horror. Y Jorge Teillier es otro hombre valiente, distinto

a Roque Dalton, pero de un gran valor y con un destino bastante más melancólico y crepuscular. Ernesto Cardenal es un poeta que también me gustó mucho, pero que cada día me gusta menos: su problema es su gran facilidad para caer en la demagogia. Y Alejandra Pizarnik nunca me gustó como poeta, pero mi relación con su poesía se establece dentro de la leyenda que corría de ella, a partir de mi amistad con una poeta argentina, que fue su última amante antes de suicidarse. Como poeta nunca me gustó de verdad.

En cuanto a la literatura francesa, la poesía no entiende de tradiciones nacionales. Es toda una, y las tradiciones en poesía son estéticas o de flujos, de movimientos, pero no son nacionales. La gran poesía en lengua española nace de una reflexión o de una imitación de la poesía francesa, con el modernismo, con la lectura que Rubén Darío hace de Verlaine, de Baudelaire, de Catulle Mendès, etc.

–Siguiendo con tu poesía, ¿has escrito alguna vez algo que consideres como una poética, como un manifiesto personal, algo programático, que indique el camino de tu trayectoria poética?

–He escrito algo que podría ser ligeramente programático. En realidad, no es más que una lectura del «Manifiesto antipoético» de Nicanor Parra: se llama «Musa», y es un poema donde no intento radiografiar el oficio del poeta sino simplemente me rindo ante la evidencia de que la poesía está allí, y que hay que ser fiel a sus movimientos misteriosos.

–¿Has formado parte de algún grupo poético semejante al «real-visceralismo» de Los detectives salvajes*?*

–Sí, sí. El infrarrealismo. Mario Santiago, un poeta mexicano, y yo lo fundamos en México, en el año 74 ó 75, ya no me acuerdo. Que es lo que está detrás del real-visceralismo de *Los detectives salvajes*. El infrarrealismo. Que fue un movimiento totalmente dadaísta, anarquista, y con el que nos divertimos como chinos. Editamos revistas, como *Correspondencia Infra, Rimbaud, vuelve a casa,* y cosas así.

–¿Consideras tu poesía algo distinto a tu obra narrativa, o piensas que forma parte de un mismo proyecto creativo? ¿Crees en los géneros literarios como compartimentos estancos, o en la obra total?

–Mi poesía y mi narrativa forman un solo proyecto literario. Y los compartimentos estancos, los géneros, son la mejor plaza para que un artesano

pruebe sus propias virtudes y sus propias excelencias. Para un escritor que pretende dominar algunos mecanismos del oficio, los géneros literarios son un regalo de los dioses. Por otro lado, hay textos que yo, al menos, sólo los puedo ver cortados en versos, cortados con una estructura poética. No sé a qué se debe. Realmente, hace años, yo leía mucho ensayo literario, intentaba hacerme este tipo de preguntas: ¿qué hay detrás? ¿Qué subyace bajo este impulso, bajo esta obra, bajo este texto que ya ha salido? Ahora no pienso para nada en eso. Al menos en lo que a mí respecta, en lo que respecta a mi propia creación.

–Tras haber obtenido el Herralde y el Rómulo Gallegos, ¿ha cambiado tu visión de los premios?

–No. Y, además, los premios que recuerdo con mayor cariño e incluso con mayor fervor son esos premios de provincias, porque cuando yo gané el Herralde, no me hacía falta el dinero, y cuando gané el Rómulo Gallegos, tampoco. Pero cuando yo ganaba esos premios de provincias, cuando llegaba el cheque, era como agua bendita, era maná caído del cielo, *pennies from heaven*. Realmente, el favor que me hicieron los que me dieron estos premios es enorme. No sabrán jamás la enorme gracia que derramaron sobre mí. Son los premios que recuerdo con mayor cariño. Como un premio que daba la Generalitat Valenciana, rarísimo, en el que obtuve una mención y me gané 10.000 pesetas, hace mucho tiempo de esto: recuerdo que, cuando lo supe, daba saltos por la plaza. Me sentía feliz.

–Respecto a esos inicios narrativos, a esos libros premiados, ¿cómo escribiste Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*?*

–Esa es una novela que escribí a dos manos con Toni García Porta. Él hizo un borrador y yo lo acabé. Nos divertimos mucho escribiéndola, sobre todo yo. Fue una época en que trabajaba en una tienda y por las noches dormía allí mismo, no tenía televisión, no tenía radio, no tenía nada, y me ponía a escribir. Fue muy divertido.

–La pista de hielo, *que ganó el premio Alcalá de Henares, ha sido reeditada por Planeta Chile, y la novela que ganó el premio Félix Urabayen,* La senda de los elefantes, *salió en Anagrama con el título de* Monsieur Pain, *¿fueron éstas tus primeras tentativas narrativas, o empezaste con anterioridad (pienso en esa novela que, según Auxilio Lacouture en* Amuleto, *escribió Belano con diecisiete años)?*

–Con dieciséis o diecisiete años, yo escribía teatro y novela, lo que me resultaba pesadísimo, me estaba volviendo loco. Comencé a escribir poesía cuando conocí a los poetas mexicanos. Mi descubrimiento de la poesía fue algo gozoso. Lo recuerdo como si me hubiera liberado. Escribir poesía no era sólo escribir poesía, era leer poesía, era vivir la bohemia mexicana, lo que hace un chaval a los dieciocho años, el inicio del sexo, de las juergas, de toda una vida. Todo eso se acabó a los veinte, de todas maneras, porque me marché a Chile dispuesto a ser un revolucionario allendista y dejé atrás todo eso. Por suerte, Pinochet entró en escena y me tuve que volver a México y seguí mi vida mexicana porque si no, en Chile, hubiera acabado mal, literariamente hablando quiero decir.

–Tu primera novela de éxito, La literatura nazi en América, *hace pensar en Max Aub, en Schwob, en Borges, en Rodolfo Wilcock. ¿Podría decirse que estableces ahí un juego intertextual, que dialogas con esos modelos?*

–Metaliterariamente, claro. La genealogía es clarísima. El peor soy yo. Todo va mejorando a medida que desciende o que se aleja en el tiempo. Primero estoy yo, después de mí está Wilcock con *La sinagoga de los iconoclastas*, antes de Wilcock está Borges con *Historia universal de la infamia,* antes de Borges está Alfonso Reyes, con *Retratos reales e imaginarios*, después viene Marcel Schwob con sus *Vidas imaginarias* y, finalmente, los enciclopedistas franceses. Esa es la genealogía. Lo de Max Aub (*Jusep Torres Campalans*) me lo han hecho notar en más de una ocasión. No he leído ese libro, pero he leído a Aub. Hace poco me llegó una ponencia que se leyó en Londres sobre *La literatura nazi*, cuya autora saca un par de textos que estarían en la misma senda y que yo no conocía. Pero para mí la que te he dicho es la genealogía que quisiera tener.

–En Estrella distante, *como adviertes al principio de la novela, retomas la historia que cerraba* La literatura nazi en América *y la rehaces, la amplías, como si se tratara de una variación musical –como has repetido, posteriormente, en* Amuleto, *de forma algo distinta–. ¿Te preguntas, a veces, o si al lector le resultará fácil entrar en este juego?*

–*Estrella distante* y *Amuleto*, para mí, de alguna manera, o entre otras cosas, son como sonetos o como construir en versos con una rima rara: tengo un texto, lo transformo, pero manteniéndolo. En *Estrella distante* utilizo un método, en *Amuleto* utilizo otro. *Amuleto* es aún más difícil, porque surge de un fragmento de *Los detectives salvajes*, un fragmento en el cual

no cambio ni una coma, lo dejo todo tal cual. En *Estrella distante* me permití mayor libertad: cambio nombres, reajusto. Uno de los ejercicios de *Estrella distante* era el de la corrección, no se trataba sólo de ampliar, sino de mejorar el texto, profundizar en parcelas no atendidas en el original. En *Amuleto* ya no empleo la corrección, sino el situar ese texto en un contexto mucho más amplio, con otras habitaciones, con otras miradas... Para mí son ejercicios literarios, pero también plásticos. Y sí, hay un cierto minimalismo. Pero, por supuesto, no me pregunto jamás si eso será fácil o no será fácil para el lector. Son ejercicios en donde lo que prima es mi propio placer o la propia dificultad que el texto me va a implicar a mí y la virtud que voy a tener que poner en solucionar el crucigrama ese. Ahora, yo creo que se pueden leer perfectamente bien como textos independientes, autónomos...

–Como contrapunto, también.

–Si tienes una visión global de la obra, sí, pero si alguien accede sólo a *Amuleto*, por ejemplo, o sólo a *Estrella distante*, como ha sucedido en Chile, o en México –donde tengo lectores que lo único que han leído de mí ha sido *Estrella distante*–, lo leen perfectamente bien. Son textos autosuficientes argumentalmente. Aunque puede ser que a cierto lector que haya leído los textos base lo descoloque.

–De Estrella distante*, me impactó el terror soterrado que emana, en la línea de* La semilla del diablo –El bebé de Rosemary–*, que citas, significativamente, hacia el principio y hacia el final de la novela: la idea de que el mal puede estar entre nosotros.*

–Es que *Estrella distante* es básicamente eso. Es una inmersión en el mal. El mal absoluto, si es que existe. Es intentar ver el rostro del mal absoluto, pero absoluto, absoluto.

–Que en la belleza también puede hallarse el horror.

–En cualquier cosa. La capacidad de subvertir un orden dado que tiene el mal absoluto es enorme. Yo, en contadas ocasiones de mi vida, he estado cerca de algo que, vagamente, podríamos llamar mal absoluto, que no lo era, y el influjo del mal, la deformidad del mal, despide una sensación rara, es como pegajoso, pero no exactamente.

–Y también un desengaño respecto al supuesto izquierdismo o progresismo de las vanguardias.

–Sin duda, las vanguardias pueden ser de extrema derecha. Es que la peor extrema derecha que ha habido en este siglo ha surgido en parte de las vanguardias. El futurismo italiano, una de las primeras vanguardias del siglo, engendra el fascismo italiano, que luego da una cobertura ideológica al nazismo.

–Por otra parte, siguiendo con Estrella distante, *a partir de aquí aparece también Arturo B. al que hemos continuado frecuentando en adelante en tu obra narrativa. ¿Se puede decir que comienza ahí lo que podría denominarse tu juego autorreferencial que, de alguna manera, da unidad a tu obra?*

–Sí, es posible. Y es bastante misterioso. Porque Arturo Belano aparece en *Estrella distante* sólo en el prólogo, en las palabras iniciales, cuando se dice «y esto me lo contó Arturo B.», pero es claramente Arturo Belano, sin la menor duda. Pero yo no tenía claro que iba a llamarse Arturo Belano el protagonista de algunos de los cuentos de *Llamadas telefónicas* y de *Los detectives salvajes:* fue como una aparición.

*–Cambiando por un momento de tema, que no de novela, ¿crees que «Chile olvida» (*Estrella distante, *p. 120)?*

–Sí, sí, todos los países olvidan. La memoria colectiva es tal vez una de las más débiles, de las más flacas memorias que puedan existir. Nunca se debe confiar en la memoria colectiva.

–¿Crees que, por lo tanto, la misión del escritor es recordar o, mejor dicho, hacer recordar, que no se olvide y que esa es la misión que cumplen cuentos como «Detectives» de Llamadas telefónicas*?*

–No, ahí ya no estoy tan seguro. Al menos, mi misión sin duda no es esa. Yo no intento que nadie recuerde nada. Ya suficiente tengo con recordar yo mismo. Más que recordar es mirar. Simplemente mirar algo que uno muchas veces no quiere ni ver. Pero la misión de un escritor (si es que algún escritor tuviera una misión, que no la tiene) no es servir de recordatorio de nada. El escritor simplemente escribe.

–¿Es el cuento el formato en el que más cómodo te encuentras, quizás por tratarse de la forma narrativa más cercana a la poesía, por su concentración y selección de recursos?

–Sí, yo ahora, en este momento, donde más cómodo me encuentro es en el cuento, y creo que es lo que mejor se me da y, sobre todo, en donde más feliz soy escribiendo.

–Se ha comentado que Los detectives salvajes *podría leerse como un conjunto de cuentos autónomos. De hecho, de ahí ha vuelto a surgir un nuevo relato independiente:* Amuleto. *Y que la tuya sería, por tanto, «la novela que Borges hubiera aceptado escribir». ¿Qué dices a eso?*

–Eso es de una gran generosidad por parte de Ignacio Echevarría, que fue quien hizo el comentario. Para mí Borges es el más grande escritor en lengua española del siglo veinte, sin la menor duda. El escritor total. Es un gran poeta, un gran prosista, un gran ensayista, es perfecto. Borges es una barbaridad. Borges es Borges. Pero quiero puntualizar que *Los detectives salvajes* no es un conjunto de historias: es una novela, y una novela con una estructura dificilísima y una unidad tremenda. Que de ahí salga una historia no tiene nada que ver. Una novela, como dice Stendhal, es un espejo a lo largo del camino, unas historias que pasan a lo largo de ese paseo por el sendero. *En busca del tiempo perdido* no es más que una sucesión de pequeñas historias. Sin embargo, *En busca del tiempo perdido* es una novela de una estructura de hierro. Todo cambio, en el momento que tú pones un punto y aparte en una novela, de una u otra manera te enfrenta a una nueva historia. Es como el flujo y el reflujo del mar. Cada vez que hay un punto y aparte la historia tiene que coger un nuevo aliento. Tienen que aparecer otros personajes u otra nueva situación. Al menos un bar distinto. Eso ya hace que una historia sea una concatenación de pequeñas historias. Pero es que todo en la vida física es una concatenación. El cuerpo no es más que una acumulación de pequeñas historias, moléculas, átomos, que al juntarse están creando eso. Ahora, una cosa es un cuento y otra cosa es una novela. En una novela puede caber absolutamente todo, sí. Pero una novela es una novela. Tiene unas reglas: en una novela, una historia que esté totalmente aparte, como en un cuerpo, o se convierte en un cáncer que tienes dentro, o se convierte en algo que sale, como un hijo, pero en mi novela no sale nada, todo está absolutamente pegado. Hay enlaces, hay incluso autopistas que te llevan lejísimos, pero luego siempre hay un camino de vuelta. Para mí una de las mejores novelas en lengua española es *62, modelo para*

armar de Cortázar. *62* es una novela en la que puedes entrar por cualquier parte, de la que puedes salir por cualquier parte y, sin embargo, la novela está totalmente pegada. Es una novela tal vez elástica, no hay hierros ahí, hay materiales maleables, dúctiles. No por eso se rompe el cuerpo de la novela.

–¿Prefieres, por lo tanto, los comentarios que te relacionan con Cortázar?

–A mí me encanta Cortázar. Lo conocí, además, en México, hace muchísimos años. Para mí fue como conocer a un dios. Además, parecía un dios: era guapísimo, altísimo, jovencísimo. Lo vimos por la calle. Estaba con Carlos Fuentes, cada uno con sus respectivas mujeres, y nosotros sólo vimos a Fuentes y seguimos de largo, porque lo odiábamos. Pero, de repente, uno dijo: «¿No era Cortázar el que estaba con Fuentes?» Y acto seguido volvimos y estuvimos hablando con él. Estaban esperando un taxi que, afortunadamente, tardó horrores en llegar. Cortázar para mí es como hablar de Papá Noel.

–Las referencias literarias son de nuevo continuas en Los detectives salvajes*: en algunos casos aparecen autores reales como personajes, como sucede con Monsiváis o con Marsé; en otros, cuando la broma se hace algo más sangrienta a través de la ironía, optas por ocultar el nombre (supongo que elegantemente), ¿por qué?*

–No, yo no soy muy elegante que digamos. Soy nieto de inmigrantes gallegos analfabetos, o sea que poco tengo de elegante, no lo llevo en los genes, al menos por parte paterna. Podría contestarte que lo hago por piedad, pero es que tampoco soy piadoso. No soy nada piadoso, normalmente soy bastante cruel. Además, la sátira cruel se me da muy, pero que muy bien. Podría haber sido un excelente libelista.

–Mucho me temo que tu opinión sobre el crítico y, peor si cabe, sobre el profesor universitario se plasma de forma clara en Los detectives salvajes, *cuando el supuesto especialista en la materia niega rotundamente la existencia de García Madero, el único de los «real-visceralistas» al que ha tenido verdadero acceso el lector, ¿no es así?*

–Sí, bueno, ese crítico para mí es un personaje pequeñísimo pero muy simpático porque es un crítico de una de las peores universidades que exis-

ten en México. Lamentable. Donde los estudiantes universitarios deben ser analfabetos o por la mañana trabajan en el campo y por la tarde van a estudiar. Y los profesores, si no son analfabetos, poco les falta. Pero lo hice de esta universidad tan miserable porque me pareció como una justicia poética que un profesor humilde de una universidad miserable, y con conocimientos más bien escasos de literatura, fuera el San Pablo de este movimiento literario. Un San Pablo atroz. Como probablemente fue el verdadero San Pablo, uno de los personajes más bajos de la jerarquía hebreo-griega. Esto me lleva a pensar que uno no sabe para quién trabaja. La vida es misteriosa. Una pregunta, tú has leído bastante bien *Los detectives salvajes*. Dime una cosa, tú ¿qué crees?, ¿Belano muere o no muere?

–*Belano marcha hacia el horizonte como* Beau Geste.

–Sí, sí, es muy *Beau Geste.* ¿Pero muere o no muere?

–*Pues no sé, tampoco me lo he planteado, eso lo sabrás tú. De todos modos, como lectora no me importa, porque me parece un momento tan hermoso, que no me preocupa si después va a morir o no va a morir. Pero en la novela parece dirigirse a la muerte.*

–Pues no.

–*¿No?*

–Aparece en algunos de los cuentos que estoy escribiendo. Hay uno en donde se cuenta que pasó a la selva y que no ha muerto. Belano no muere ¡si es como matar la gallina de los huevos de oro!

–*Precisamente, a partir de la publicación de* Los detectives salvajes, *el lector de tus novelas suele considerar el personaje de Arturo Belano como un* alter ego *tuyo, ¿aceptas esta lectura, consideras a Arturo Belano como una de tus máscaras?*

–En cierta forma. Es un *alter ego* en el sentido de que hay cosas que le pasan a él que a mí me han ocurrido. Pero en otros casos, no, por supuesto. Como cualquier *alter ego.* Es decir, un *alter ego* es lo que uno querría ser, pero también es de lo que uno se ha salvado de ser. Yo me salvé de ser Arturo Belano, y hubiera querido ser también en algún otro momento Arturo Belano. Por lo demás, tenemos muchísimas cosas en común.

–¿Podría entonces decirse de Ulises Lima, siguiendo este juego de máscaras, que se trataría de un trasunto de tu amigo Mario Santiago, de cuya muerte supimos por tu dedicatoria en Los detectives salvajes*?*

–Sí, fue algo realmente rarísimo. La literatura y la vida están llenas de casualidades rarísimas. Una de las que más me han dolido es que justo el día después de terminar yo de corregir *Los detectives salvajes*, Mario murió y me dejó choqueado. Fue una muerte infame: lo atropelló un coche y se dio a la fuga. Mario era alcohólico terminal, pero estaba bien, hubiera podido continuar mucho tiempo más bebiendo. Bebía a tumba abierta. Y una madrugada, vete a saber en qué arroyo andaría, con quiénes, no se supo nunca, lo atropelló un coche que lo deja herido de muerte y se da a la fuga. Al menos esa es la explicación oficial. Lo recoge una ambulancia al cabo de un tiempo, lo llevan a un hospital, muere en el hospital, nadie sabe quién es y se pasa una semana en la morgue sin nadie que lo vaya a buscar. Un rollo terrorífico. En México, en enero del 98. Fue bastante jodido. Y es curioso, porque en *Los detectives salvajes* el que parece que va morir es Belano y Lima parece que va a vivir, y en la vida real ocurrió todo lo contrario.

–Has comentado que, a pesar de todos tus recuerdos, no quieres volver a México.

–Una de las razones tal vez sea esa. Que México es para mí una de mis fuentes literarias y si volviera, tal vez, la fuente se rajaría, se resquebrajaría, se evaporaría. Yo ahora estoy escribiendo una novela muy ambiciosa que transcurre en México en el año 2000. Y tal vez sea esa una de las causas por las que no quiero volver a México nunca más. Tengo muchos amigos en México pero creo que es tentar a la suerte: cuando se gana la partida en un lugar donde lo más probable es que la perdiera, lo mejor es no volver.

–A Vila-Matas le dedicas el cuento «Enrique Martín» de Llamadas telefónicas *y en alguna ocasión te has referido a él como uno de los adelantados de ese nuevo territorio literario hispánico que abarca las dos orillas. En los últimos dos años las editoriales parecen estar lanzando también ese mismo «discurso panhispanista» como consigna. ¿A qué te parece que se pueda deber este cambio?*

–Te garantizo que no tengo nada que ver con lo de las editoriales. Para mí Vila-Matas y Javier Marías son tal vez los dos narradores de mi generación

que más me interesan en España. Y creo que son dos narradores de primera línea. Son muy diferentes entre sí, pero ambos son muy buenos. Con Enrique, además, tengo una amistad. Yo, al menos, siento bastante cariño, un gran aprecio, por él. Por otra parte, siempre me ha parecido absurdo dividir a los escritores españoles de los latinoamericanos. Tal vez esto si lo digo yo es un poco fácil porque yo no soy propiamente un latinoamericano. Yo he vivido muchísimos años en España. Yo aquí no me siento extranjero, eso sin ninguna duda. De hecho, cuando estoy en Latinoamérica todo el mundo me dice: «Pero si tú eres español», porque para ellos hablo como un español. Para un español, no. Un español ve claramente que yo soy un sudamericano. Y ese estar en medio, no ser ni latinoamericano ni español, a mí me pone en un territorio bastante cómodo, en donde puedo fácilmente sentirme tanto de un lado como de otro. Respecto al discurso panhispanista lanzado por las editoriales, está clarísimo que tratan de crear un nuevo público. En este momento se ha acabado un ciclo. Se ha acabado el interregno entre un ciclo y uno nuevo, y ahora empieza un nuevo ciclo. Además un nuevo ciclo que se abre con el milenio. Está clarísimo que las editoriales lo que pretenden es que las condiciones estén dadas para un nuevo *boom*, para un segundo *boom*.

–Esperemos que no se trate de resucitar algo ya muerto, ¿no? Que no se pretenda lo mismo que entonces.

–No puede ser lo mismo. Hay autores que garantizan que no va a ser lo mismo. No son tontas las editoriales: están apostando por autores que saben que van a crear una obra diferente, como Juan Villoro, por ejemplo. Yo creo que si de mi generación hay alguien que va a ganar el Nobel, ese será Juan Villoro, lo digo completamente en serio. De mi generación hay dos que van a ganar el Nobel casi con toda probabilidad, uno es Javier Marías y el otro es Juan Villoro.

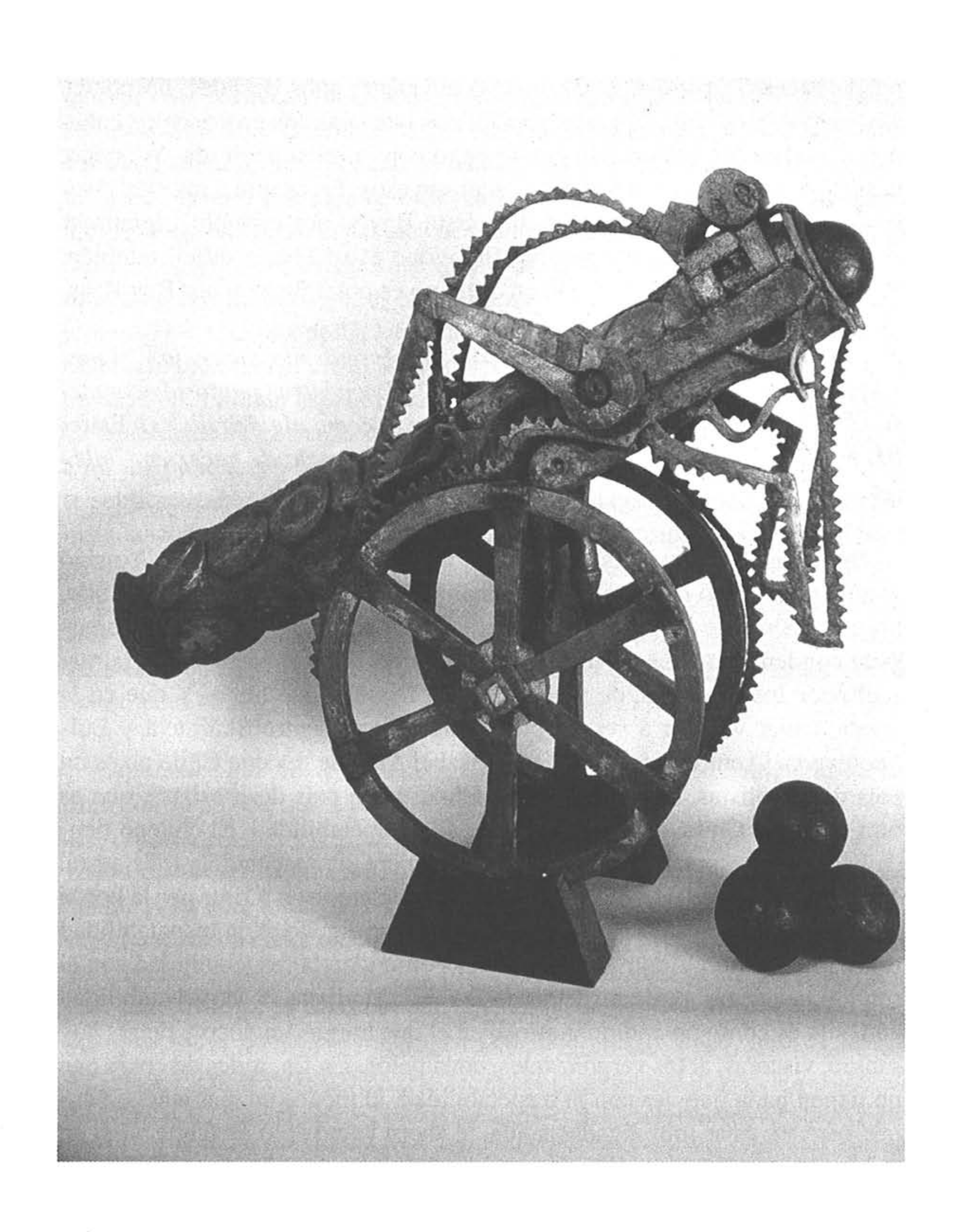
–Ahora te iba a preguntar, precisamente, por autores hispanoamericanos recientes que sigas con atención.

–Pues, Rey Rosa. Y César Aira, que para mí es fundamental. También está Abilio Estévez, que me resulta, a veces, como una señorona con faldas con mucho volante, pero es buen escritor. Lo que pasa es que tendría que ponerse una minifalda de vez en cuando y quitarse todas esas enaguas. Y esto no te lo digo *off the record*, que se entere Abilio Estévez. Pero creo que es bueno, a mí me gusta. Ahí hay un escritor. Lo que pasa es que no se

puede hacer Carpentier ni lezamismo cincuenta años después, no puede. No puedes hacer eso. Por más románticos que sean los crepúsculos habaneros, no puedes seguir dale que te pego con la misma mierda. Y, bueno, básicamente, los autores que me gustan son esos. En cuanto a los más jóvenes, se verá cuando haya más obra. Está Bayly, por ejemplo, siempre y cuando no sucumba a su propio reflejo, que es una tarea difícil también. Pero por los que pongo la mano en el fuego es por Villoro y por Rey Rosa.

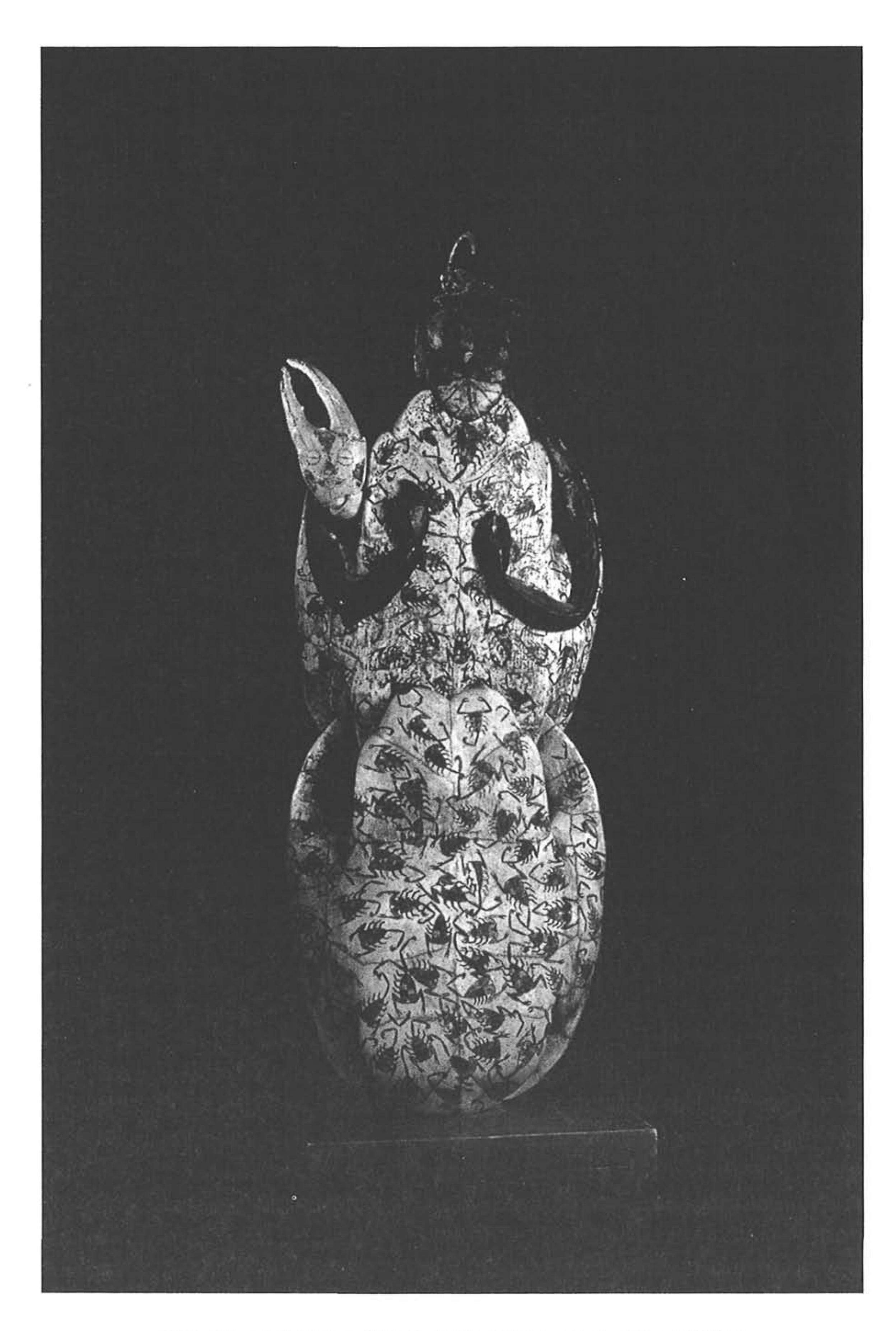
–El año pasado volviste a Chile tras una larguísima ausencia, ¿sigues con atención lo que se va publicando allá? ¿Encuentras puntos de contacto entre los nuevos narradores chilenos y tú o, como alguien dice en Estrella distante, *«lo único que los une fue la circunstancia de nacer en Chile» (p. 85)?*

–Sí, lo único que nos une es la circunstancia de nacer en Chile. Yo sigo con atención pero con profundo aburrimiento lo que se produce en Chile, porque realmente lo que se produce está mal, pero muy mal. Chile parece estar condenado a no salir de ese circuito infernal entre Augusto D'Halmar y el peor José Donoso, de todos los José Donoso que hubo. Y que en la época actual vendría a ser un ping-pong infernal entre Skármeta y Luis Sepúlveda. O entre Luis Sepúlveda e Isabel Allende. Es que Chile no es un país de novelistas, ha tenido pocos: Chile es un país de prosistas, que es otra cosa. En Chile, además, se tiende a la respetabilidad. El chileno tiende hacia una respetabilidad desesperada, quiere ser respetado a toda costa. Y para escribir novela, lo primero que hay que empezar a tirar por la borda es la respetabilidad. Escribir es un ejercicio arriesgado. Y la respetabilidad es un lastre brutal. Además los chilenos confunden la respetabilidad con el sentido del «hombre de respeto» de la mafia siciliana. Y la respetabilidad en Chile es como un código mafioso en el que hurgas un poco y detrás hay sangre, vísceras, actos vergonzantes, corrupción. En fin, miles de cosas que no tienen nada que ver con la respetabilidad, al menos en apariencia, pero que parecen estar muy ligadas a ella. Y ahora ya no sólo en Chile, sino en todas partes. La respetabilidad suele encubrir hechos delictivos. Y, además, sigo creyendo que para escribir hay que ponerse en la posición que predicaba Villon, el poeta medieval francés, la del fuera de la ley. Se escribe fuera de la ley. Siempre. Se escribe contra la ley. No se escribe desde la ley.



Cañón de pro Oax. Cera polícroma sobre madera (1996).

PUNTOS DE VISTA



Tortuga con alacranes. Caparazón de tortuga, cera y pintura (1976).

Poemas*

John Burnside

COMO SI YO PUDIERA REENCONTRARLA:
el rastro de una huella en la frescura
del camino de sirga, al final de la tarde,
el espíritu de otra forma
que se convierte en hueco en pleno instante:
lo que atrás permanece
cuando algo viviente se desliza en la oscura
entraña del bosque, el final del sonido
hecho presencia cuando cesan, al mediodía,
las campanas. Que nada ha de perderse
es falso. Ciertas cosas sí se pierden.
Las siento escabullirse: casi disfruto
del pulso que se afloja. El espacio de lo ido.

LOS MUERTOS

La vida en otra casa
es lo que nos parecen
el viento en el árbol de un extraño
al fondo de la calle,
un portal colmado de luz
y el rumor de la nieve,

y me da por pensar que aún siguen aquí:
tejedores y niños, y mujeres con canciones en sus cabezas,
colgadas en el aire como el eco de campanas o agua;
sé bien quiénes son, condensados

entre ortigas y polvo de ladrillo,
sé bien cómo pierden sus nombres
bajo la tierra inmóvil
y cómo vuelven en las mañanas otoñales,
a través del olor a marga y humo,
como un peso sencillo
que las manos se pasan, el calor de un instante,
el fulgor de otra vida postergada
por la promesa que se cumple
moldeando el lenguaje.

POEMA OCASIONAL

Charity Graepel, al cumplir dos meses

Antes de que los nombres de las cosas
se adentren en su mente,
no hay más que una secuencia de ecos:
el pelo color óxido y los ojos acuosos,
el ángulo y pivote de los huesos
bajo la piel oscura y blanda,

y ella habita otro estado
donde somos fluidos e indistintos,
caprichos de sonido y alimento
que se encienden y apagan,

y lo que sabe de los perros,
o de la luz, o el agua, es un misterio a nuestros ojos,
que los hemos nombrado y extraviado, verdad
resuelta en la gramática
que viste y mina nuestro pensamiento
y oscurece su fiel asombro ante éste, el imposible mundo.

CUENTO POPULAR

Primera versión

A veces, en la noche, me despierto,
y la veo a la luz de mi ventana:
una muchacha delgada y pálida, con llagas en la piel,
penando eternamente, recogiendo puñados de dolor
al otro lado del canal,

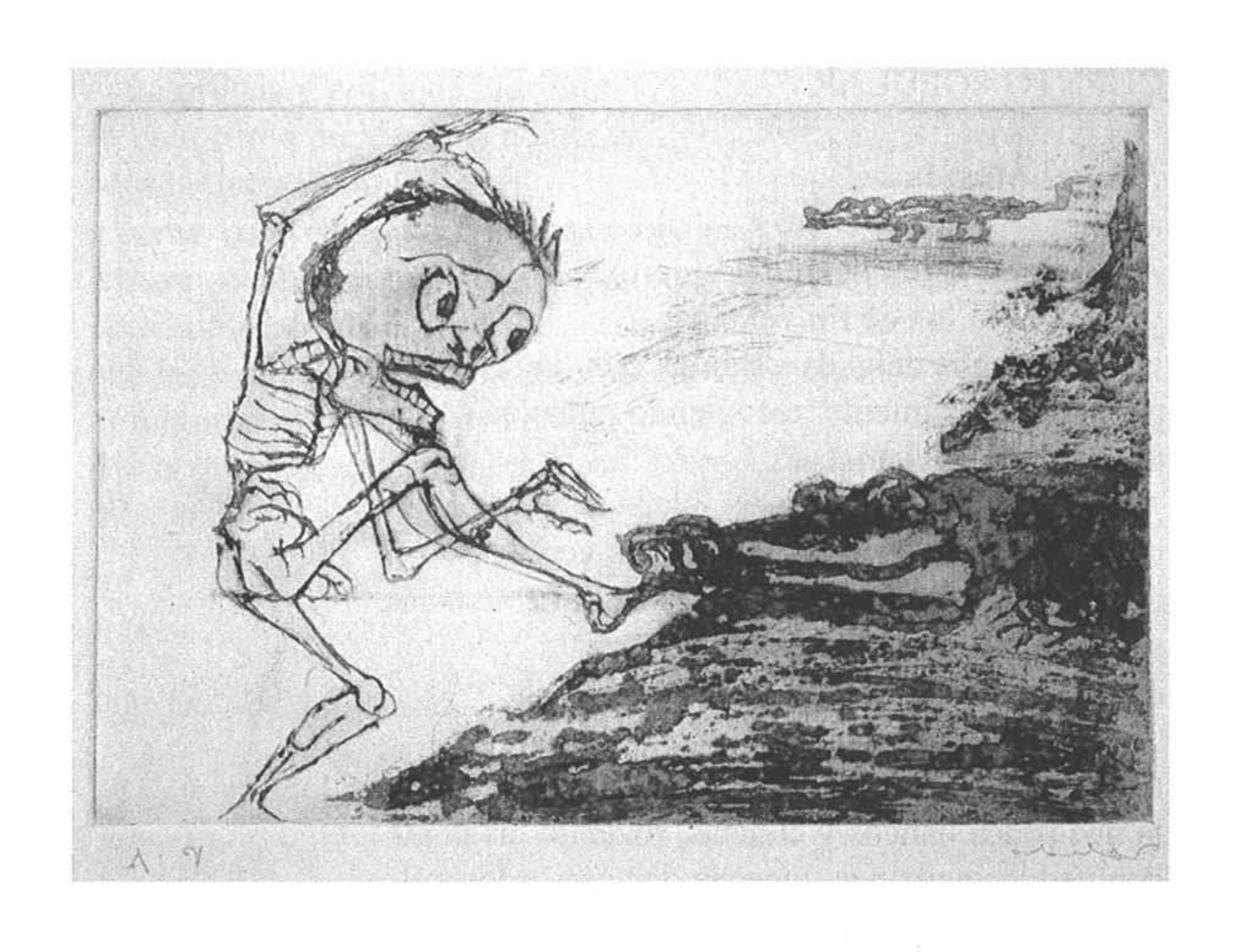
o cuando el prado asoma entre mis verjas,
allí le encuentro, algunas tardes de entre semana,
sola y descalza, en un estanque
de veneno.
        Ella es la castigada
a recoger ortigas,
la que rodea bancos y cunetas, rozando las hojas
con dedos vacilantes, incapaz de apresar los tallos
o entrar en la negrura, de servirse de las raíces
para escapar del círculo del daño
hacia el frescor del día y el verde aroma de la acedera.

Versión y nota de Jordi Doce[*]

[*] *John Burnside (Dumferline, Escocia, 1955), ha publicado hasta la fecha seis libros de poemas, entre los que destacan* Common Knowledge *(1991),* The Myth of the Twin *(1994) y* Swimming in the Flood *(1995), y dos novelas,* The Dumb House *(1997) y* The Merry Boys *(1999). Durante un tiempo trabajó como programador informático pero en la actualidad se dedica en exclusiva a la literatura.*

«Mi obra se ocupa de una serie de temas recurrentes: la continuidad; la cualidad misteriosa del mundo natural y los momentos de revelación que a veces se presentan a los que parece que vivimos al margen de ese mundo, en los barrios periféricos, en los pueblos o las ciudades pequeñas; las nociones de identidad, como individuo aislado con una conciencia cambiante del yo, y como miembro de una comunidad de vivos y muertos; el paisaje de los barrios periféricos y del campo».

John Burnside



Lagarto que muerde la muerte. Aguatinta (1999).

Alberto Gerchunoff y la tradición liberal argentina

Fernando Degiovanni

El final de la *Autobiografía* (1914) de Alberto Gerchunoff (1883-1950) constituye uno de los puntos de partida más significativos a través de los cuales es posible analizar la temática de lo judío-argentino en el marco de su producción textual. El autor de *Los gauchos judíos* (1910) se sitúa allí frente al campo cultural de la Argentina del Centenario por medio de una serie de operaciones ideológicas que plantean una opción no sólo intelectual sino también específicamente literaria en la construcción de su proyecto creador. La afirmación: «Yo no aspiro a cantar únicamente la vida judía: soy ante todo argentino y mi carácter de tal orienta mi existencia de hombre de letras» (36) pone en evidencia que su deliberada apuesta por una nacionalidad «ajena» u «otra» en términos identitarios y por el libre ejercicio de una profesión dentro de ella se halla ligada a la necesidad de asegurar una posición central en la primera plana intelectual del país. Frases tan elocuentes como las aplicadas a la descripción de su niñez en la provincia de Entre Ríos –«En aquella naturaleza incomparable ... mi existencia se ungió de fervor, que borró mis orígenes y me hizo argentino» (26); «Muy pronto aprendí las estrofas del Himno Argentino...» (27); «Mi pena era no ser como los demás, es decir, no ser argentino» (31)–, resultan claras manifestaciones asimilacionistas de un inmigrante que, ya por entonces celebrado autor de *Los gauchos judíos* y periodista de *La Nación*, expresaba en este texto su adhesión incondicional a los grupos de poder que le habían permitido formar parte de su núcleo intelectual y cultural.

Nacido en Proskuroff, Lituania, Gerchunoff llega a América en compañía de su familia en 1890. Los inmigrantes se establecen en Moisés Ville, Santa Fe, primera de las colonias fundadas por el barón Maurice de Hirsch. Luego del asesinato del padre a manos de un hombre de campo borracho, los Gerchunoff se trasladan a la colonia de Rajil, Entre Ríos, donde se convierten en agricultores. Ante los temores constantes de la madre, en 1895 pasan a Buenos Aires. Allí Gerchunoff es panadero, mecánico, cigarrero, pasamanero. Estudia de noche y da exámenes en condición de libre. Al comenzar el siglo empieza a frecuentar las redacciones periodísticas. Trabaja en el interior del país. Llega a ser director de *El Censor* de Rosario y

de allí logra dar un salto nuevamente a Buenos Aires, pasando de *El País* a *La Nación*, espacio de definitiva consagración intelectual por entonces.

El recorrido que lleva a Gerchunoff desde una infancia cercana a la indigencia en las colonias inmigrantes de Entre Ríos hasta su exitosa juventud porteña debe leerse en relación a una serie de condiciones de movilidad social originadas en el fuerte impulso modernizador que afectaba a la Argentina desde 1880. Si por un lado es necesario prestar atención al surgimiento de nuevas formas de iniciación cultural por las cuales los hijos de inmigrantes alcanzan un lugar en los círculos intelectuales (debido al desborde de la capacidad de los grupos tradicionales para atender las demandas del emergente circuito de transmisión de la información); por otro, se debería analizar el posicionamiento estratégico de Gerchunoff en torno a la problemática que atraviesa el campo cultural del Centenario. Enfrentado al rechazo que la clase dirigente manifiesta ante la presencia de extranjeros en el país, el autor-inmigrante buscará situarse en una posición coherente que le permita, al mismo tiempo, ser aceptado en el círculo letrado hegemónico y no obliterar su identidad judía.

En su lucha por la legitimidad, no es difícil observar, en este sentido, que las operaciones que Alberto Gerchunoff tenía que llevar a cabo para posicionarse como figura destacada en el campo intelectual eran complejas y difíciles. Su condición de inmigrante era el primer obstáculo que debía superar, pero éste, con todo, no era el más delicado. A su condición de inmigrante había que sumar su condición de judío. Dentro de una sociedad católica, los italianos o españoles se encontraban, en este sentido, en una situación más favorable. Sin embargo, Gerchunoff encontrará una salida: los referentes intelectuales de la tierra de su infancia –la provincia de Entre Ríos– y los valores políticos y culturales asociados a ella –el liberalismo de inspiración urquicista– serán algunos materiales sobre los que construirá su doble estrategia.

El texto de *Los gauchos judíos* permite observar cómo Gerchunoff piensa a partir de 1910 los núcleos temáticos sobre los que operará su proyecto creador. Desde la nota final que señala: «Este libro acabóse de imprimir en La Plata en los talleres gráficos de J. Sesé, el día X de mayo de MCMX», es decir, apenas quince días antes de la celebración principal del Centenario de la Revolución de Mayo, hasta el anuncio de la segunda página que promete la escritura de otras dos obras tituladas *Tierra de Sion* y *Los conversos*, es notorio que el inmigrante judío utiliza en este período de su biografía literaria todas las estrategias a su disposición para formar parte del núcleo intelectual dirigente del país. A causa de este y otros hechos, la crítica ha coincidido en afirmar que el proyecto creador de Gerchunoff

estuvo completamente vinculado desde sus comienzos a la afirmación de una Argentina liberal en la cual su producción intelectual como judío-argentino pudiera desarrollarse sin «mayores incomodidades».[1]

Los gauchos judíos puede ser considerado así como otro de los textos claves dentro del conjunto de los publicados con motivo del Centenario, entre otros, por Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones. Una salvedad, claro está, se impone en este caso: Gerchunoff no podía trabajar, como harían los otros, a partir de la evocación nostálgica de un pasado que los efectos de la modernización y su consecuencia más importante, la inmigración, estaban desintegrando. Su circunstancia personal estaba lejos de ser la de un hidalgo de provincia afectado por la «vulgarización» de la sociedad. Aunque tres años después recuperará su deuda con el hispanismo a través de *Nuestro Señor Don Quijote* (1913), en 1910 el inmigrante judío opta, en cambio, por una solución al mismo tiempo adecuada al horizonte ideológico liberal de los círculos dirigentes del país a los que ya se había acercado y conforme a su biografía personal; adapta, desde su perspectiva, uno de los nuevos ideologemas de legitimación forjados por los patricios modernizadores como respuesta al tráfago urbano, mercantilista: el de la exaltación del interior del país como espacio que conserva el ideal tradicional del «alma nacional». En el escenario de la provincia de Entre Ríos describe a sus paisanos rusos como «gauchos», idealizando así no sólo el campo como región incontaminada, sino también resaltando su laboriosa acción como agentes del desarrollo económico nacional.

En *La identidad judía en la literatura argentina*, Leonardo Senkman puntualizó una de las estrategias más notables que Gerchunoff utiliza «para ostentar una identidad que buscaba legitimarse y ser legitimada» (201). El crítico ha señalado que aún a pesar de los artículos escritos por Gerchunoff en la etapa de recrudecimiento del fascismo y el nazismo en los años 30 y 40, su inalterable filocristianismo e hispanismo literario, acordes al horizonte ideológico de su época, son el índice más claro de una impertérrita adhesión al ideario de la república liberal (200). Asimismo, con el propósito de destacar otros movimientos estratégicos que Gerchunoff realizó

[1] *Cf. Edna Aizenberg, «Parricide on the Pampa: Deconstructing Gerchunoff and His Jewish Gauchos»,* Folio *17 (1987): 24-39; Naomi Lindstrom, «Alberto Gerchunoff: Rhapsodizing a Jewish New World»,* Jewish Issues in Argentine Literature *(Columbia: University of Missouri Press, 1989): 51-60; Gladys Onega,* La inmigración en la literatura argentina 1880-1910 *(Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1965): 123-125; Saúl Sosnowski, «Contemporary Jewish-Argentine Writers: Tradition and Politics»,* Latin American Literary Review *6.12 (1978): 1-4; David Viñas, «Gerchunoff: Gauchos judíos y xenofobia»,* Literatura argentina y realidad política *(Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1964): 336-361; y el número especial de la revista* Davar *31-32-33 (1951), dedicado a la memoria de Alberto Gerchunoff.*

como signo de su adhesión a las figuras más destacadas del campo cultural argentino, recuerda tanto los notorios silencios que el autor mantuvo hacia algunos de los hechos decisivos que, en su momento, comprometieron dramáticamente la situación de los judíos en la Argentina, como sus constantes retornos a *La Nación*, su «hogar» intelectual.

El texto de Senkman prueba cómo a través de la tradición que recupera de Europa la lengua de Cervantes y la conversión religiosa de Heinrich Heine y Baruj de Spinoza, Gerchunoff procesó los temas ideológicos que atravesaban el debate intelectual del Centenario para «presentar sus respetables credenciales» ante Ricardo Rojas, Roberto Payró, Leopoldo Lugones y Manuel Gálvez –los «herederos y amanuenses ideológicos» de los «*gentlemen* intelectuales del 80» (213). Sin embargo, una descripción exhaustiva de los referentes culturales en relación a los cuales se define el proyecto creador de Gerchunoff evidencia de inmediato que su liberalismo político encuentra no sólo fundamento en una tradición europea sino también en otra específicamente *local*, que opera a la vez como término opuesto y complementario de la primera. Senkman omite en su análisis este otro conjunto textual, a la vez tan importante y eficaz como el europeo en la serie de construcciones «míticas» con las que el liberalismo respondió al debate del momento: es el que tiene que ver con lo telúrico «provincial» y remite a los nombres de Martiniano Leguizamón, el prologuista de la primera edición de *Los gauchos judíos*, y Olegario V. Andrade, el poeta civil de la generación del 80.

Se trata aquí del estudio del *otro lado* de un proyecto construido sobre referentes intelectuales que le permiten reafirmar simbólicamente su fidelidad a un modelo de nación al que los judíos pudieran integrarse. En efecto: estas figuras sirven para apuntalar aspectos diferentes de su lucha en favor del liberalismo. Admiradores profundos de Justo José de Urquiza, el vencedor de Rosas en la batalla de Caseros (1852), Leguizamón, por un lado, está ligado al proyecto creador de Gerchunoff por cuestiones principalmente «sociológicas» –ya que permite describir las estrategias del autor relacionadas con su lucha por el ingreso en el campo cultural del Centenario a través de *Los gauchos judíos*–; Andrade, en cambio, aparece al final de la vida del autor vinculado a una dimensión específicamente «simbólica» –en la medida que constituye el emblema con que *Entre Ríos, mi país* responde a episodios políticos de la década de 1940. Se trata, en definitiva, de la construcción de una paternidad textual en cuyo seno se enconde un fuerte deseo de filiación en el que se cruzan lo político-ideológico y lo estético-literario; deseo de filiación que articula una identidad cultural a través de un proyecto creador.

Martiniano Leguizamón (1858-1935) aparece como el primer referente intelectual en la obra de Alberto Gerchunoff: el escritor actuó como presentador de *Los gauchos judíos* ante el público argentino. Su carácter de autor del prólogo del texto da las pautas acerca de la opción estético-ideológica que Gerchunoff realizó al comienzo de su itinerario intelectual, al tiempo que permite observar con claridad sus estrategias de posicionamiento en el campo cultural. De origen entrerriano; dramaturgo, cuentista e investigador del folklore y las tradiciones gauchas argentinas, Leguizamón era en el momento de la publicación de *Los gauchos judíos*, no sólo una personalidad importante ligada a los círculos de poder sino una figura notoria de la literatura nacional. Durante las presidencias de Julio A. Roca (1880-1886) y Miguel Juárez Celman (1886-1890) se había desempeñado como director del *Boletín Oficial de la Nación* y abogado del Banco Hipotecario Nacional. Desde el punto de vista específicamente literario era por entonces el autor del afamado drama *Calandria* (1896) y del romance histórico *Montaraz* (1900), centrados en la evocación costumbrista del gaucho entrerriano. Sumado a esto, trabajaba como colaborador en los dos espacios de legitimación cultural más sólidos de la Argentina del 900: el diario *La Nación* y la revista *Caras y Caretas.*

Precisamente es en las redacciones de estos medios periodísticos donde debe buscarse el punto de intersección biográfica entre ambos autores. En efecto: Gerchunoff, que colaboraba en *Caras y Caretas* desde 1900 e ingresó en *La Nación* en 1908 de la mano de Roberto J. Payró, encontró en Leguizamón al escritor consagrado que llenaba los requisitos necesarios para disponer favorablemente su obra en la red intelectual del Centenario. Compartía con él una postura política –el liberalismo del 80–, un «origen» –era entrerriano de nacimiento– y una temática común –los «gauchos» de las «cuchillas» de Montiel–. El «Prólogo» de *Los gauchos judíos* remarca desde el comienzo estas líneas de cruce. Leguizamón señala allí que ha leído el libro «con verdadero deleite», ya que «vino a reavivar» sus «férvidos cariños natales» (ix), y poco después destaca la tarea del «joven escritor» que «con tan justos títulos se incorpora al raleado grupo de los escritores nacionales, dando así un saludable ejemplo a los nativos que por temor o pereza desdeñan los asuntos de la tierra esterilisándose (*sic*) en imitaciones exóticas sin sentimiento ni originalidad» (xiii).

Este fragmento resume, en realidad, todo un programa literario. Si por un lado apunta el rechazo de una estética ligada a lo extranjerizante-estetizante –léase *modernismo*–, por otro señala los rasgos del círculo intelectual al que ingresará el advenedizo. Leguizamón indica, en realidad, los límites de una estética cuya adopción significa una postura política definida en el

nuevo contexto nacional. En relación a Gerchunoff puntualiza, en este sentido, «el alto sentimiento de gratitud y amor hacia la tierra generosa» que une sus «páginas inconexas» (x) para terminar recalcando que el autor de *Los gauchos judíos* «comprueba con esta obra de arte y verdad un cariño acendrado por la tierra de adopción» (xv). El énfasis de Leguizamón era comprensible: había en la obra de Gerchunoff una representación original de la situación del gaucho que el prologuista ya había propuesto en *Calandria* con el objetivo de redefinir simbólicamente su lugar social y económico en la organización rural.

Calandria presenta por primera vez en la historia del teatro argentino la imagen del gaucho domesticado como criollo trabajador, alejado de ese estereotipo de sujeto alzado y pendenciero que contribuyó a difundir principalmente *Juan Moreira* (folletín 1879-1880; pantomima 1884; versión dialogada de Podestá 1886). Calandria, desertor que vive esquivando y desafiando a la policía por altivez y amor a la libertad, es finalmente recobrado por la sociedad: logra el indulto de las autoridades y, a partir de esa nueva situación, acepta mudar su condición de matrero por la de puestero. En la X parte del drama, titulada sugerentemente «Redención», el personaje, en vísperas de su casamiento con Lucía, la «flor del pago», exclama:

Ya este pájaro murió
En la jaula de estos brasos [*sic*]
Pero ha nasido [*sic*], amigasos,
El criollo trabajador!... (107)

El «nativismo» de *Calandria* constituye una respuesta estética al orden liberal emergente: el texto se puede leer, precisamente, como la «aplicación» del lema «paz y administración» del roquismo al ámbito del teatro. La imagen de los colonos judíos que Gerchunoff presenta en la obra se acomoda perfectamente a la necesidad reformadora de Leguizamón: son a la vez agricultores y «gauchos», esto es, como señaló Jorge Luis Borges, «chacareros».[2] La afirmación: «esta página de la vida provinciana ... servirá al psicólogo del futuro para estudiar las fases más curiosas de la transformación del tipo [gaucho] originario» (xiii) muestra explícitamente el

[2] *Borges fue quizás el primero en notar los móviles que Gerchunoff persiguió con la publicación de esta obra. En su comentario de* Los gauchos judíos *remarca: «ese libro de Gerchunoff ... tiene un título que no corresponde al texto. Porque, cuando uno lee el libro, se da cuenta de que esos inmigrantes judíos* no eran gauchos sino chacareros. *Y eso se ve en los mismos capítulos, que se titulan «El surco», «La trilla», etcétera. Eso no tiene nada que ver con un gaucho, que fue un hombre ecuestre, y no un agricultor».* Siete conversaciones con Jorge Luis Borges, *por Fernando Sorrentino (Buenos Aires: Casa Pardo, 1973): 36; la cursiva es mía.*

modo en el que Leguizamón leía la obra de su protegido dentro del nacionalismo del Centenario. Para Leguizamón, el texto de Gerchunoff constituía un agente simbólico efectivo para la consolidación de ese proyecto liberal que, ansioso por disolver lo «otro», necesitaba domesticar al gaucho y asimilar al judío a la nueva política de la tierra:

«La obra será lenta, sin duda, pero concluirá al fin su evolución inevitable cuando los ancianos judíos desaparezcan y sobre el solar poblado de bíblicas añoranzas, los hijos de sus hijos, argentinos por la fusión de la sangre, *encariñados a la tierra que les entrega sus riquezas ubérrimas*, libre de preocupaciones y de recelos, con la alegría y la paz del hogar risueño que les colma de dicha el corazón, entonen en las fiestas de la nueva centuria el cántico glorioso de la libertad argentina». (xii-xiii, la cursiva es mía).

En este contexto, tras haber evaluado el libro, Leguizamón pronuncia el veredicto aprobatorio: «podemos saludarle como a uno de los escritores de la tierra» (xv) y, como si eso no bastara, remata su sentencia adoctrinando: «He ahí la rica cantera que debe explotar *con espíritu exento de preocupaciones de raza*, sin amoldarse a los cánones de ninguna secta literaria dejando que la pluma tome el ritmo natural y las imágenes encuentren su camino» (xv-xvi, el subrayado es mío).

En 1935, es decir, veinticinco años después de la publicación de *Los gauchos judíos*, Gerchunoff todavía mantendrá su deuda de gratitud hacia Leguizamón. En la nota aparecida en *La Nación* con motivo de su muerte, destacará nuevamente en él los valores que lo llevaron a elegirlo como prologuista: «un temperamento de artista, impregnado de tradición, con sabor y olor a tierra natal» (*Figuras de nuestro tiempo* 220). La afirmación con que concluye el texto: «tiene su obra la trascendencia de un tributo patriótico» (222), explicita una vez más su fidelidad y reconocimiento a la figura del precursor y confirma, a la distancia, el compromiso inalterable hacia la Argentina como su Sion.

Al lado de Leguizamón, es posible verificar entre los precursores de Gerchunoff a otro escritor ligado directamente al programa de la generación del 80: Olegario V. Andrade (1841-1882). Andrade es el último de los referentes intelectuales argentinos en la obra de Gerchunoff y, como en el caso del autor de *Calandria*, un repaso por su biografía literaria pone al descubierto las afinidades electivas que justifican esta filiación en términos políticos y estéticos. Otra vez vuelve a hacerse patente aquí ese núcleo de ideologemas en función de los cuales Gerchunoff construyó su tradición intelectual en las letras argentinas: una misma pertenencia territorial –la provincia de Entre Ríos– y una misma matriz liberal aplicada al tratamiento de los temas patrios.

Andrade estuvo ligado desde su adolescencia a los prominentes nombres de Julio Argentina Roca y Eduardo Wilde, de quienes fue condiscípulo en el Colegio de Concepción del Uruguay. A pesar de su inicial oposición periodística al centralismo porteño, su lucha cesa cuando se establece en Buenos Aires durante la presidencia de Nicolás Avellaneda (1874-1880). Nombrado diputado en representación del Partido Autonomista Nacional, inicia su etapa celebratoria del ideario porteño a través de *Nido de cóndores*, *Prometeo*, *San Martín*, *Atlántida*.

Un análisis de *Entre Ríos, mi país* permite destacar la importancia que el autor de *Los gauchos judíos* otorga a la escritura de su «comprovinciano» en el ámbito de la literatura latinoamericana. El final del capítulo sobre Andrade («La ciudad del poeta: Gualeguaychú») señala las claves de su lectura: «Las nubes le sugirieron [a Andrade] la evocación del Cáucaso y de Prometeo, el amor de la libertad, el sentimiento ardoroso y heroico de la justicia. Por haber sabido interpretar su mudo idioma, por haber sabido leer los signos indescifrables, lo llevamos en nuestro pensamiento» (126).

Según el propio Andrade, *Prometeo* (1877) es «un canto al espíritu humano, soberano del mundo, verdadero emancipador de las sociedades esclavas de tiranías y supersticiones» (71). Pero dentro de este marco, como puntualiza Guido y Spano, el texto repite la tesis de Quinet según la cual «Prometeo es el verdadero profeta de Cristo en el seno de la antigüedad griega».[3] En la parte V del poema, Andrade sintetiza esta idea. Presenta a Prometeo, de pie en la montaña, presenciando «de una cruz la fantástica silueta» (85):

> Aquélla es la bandera de combate,
> ....
> [que] va a desplegar el pensamiento humano
> Teñida con la sangre de otro mártir
> –Prometeo cristiano–,
> ¡Para expulsar del orgulloso Olimpo
> Las caducas deidades! (86)

El ideario cristiano de *Prometeo* se consolida y encuentra una dirección más específica en *Atlántida* (1881). Allí Andrade concede a la «raza latina» un destino mesiánico en la historia universal. En el poema, América aparece como la destinataria de una empresa histórica secular que Dios le tenía reservada desde la Antigua Grecia; dentro de ella, a la Argentina corres-

[3] *Carlos Guido y Spano, «Carta a Olegario Andrade», en Olegario V. Andrade,* Obras poéticas *(Buenos Aires: Sopena, 1938): 9.*

ponde, por su parte, la realización de las «grandiosas ilusiones/ La libertad, la gloria y el progreso» (66):

¡Pero Dios reservaba
La empresa ruda al genio renaciente
De la latina raza, domadora
De pueblos...! (66)
....
¡La Patria!, en ella cabe
Cuanto de grande el pensamiento alcanza,
En ella el sol de redención se enciende,
¡Ella al encuentro del futuro avanza,
Y su mano, del Plata desbordante,
La inmensa copa a las naciones tiende! (69)

Los últimos versos subrayan las pretensiones del proyecto liberal:

¡Aquí va a realizar lo que no pudo
Del mundo antiguo en los escombros yertos
La más bella visión de las visiones!
¡Al himno colosal de los desiertos
La eterna comunión de las naciones! (70)

Los poemas de Andrade desarrollan, así, una didáctica patriótica en la que inmigración y cristianismo deben combinarse para garantizar el éxito del destino de la república. Notoriamente, en su exaltación del liberalismo entrerriano, Gerchunoff prefirió no ver en Andrade al cantor de la «raza latina» y de las civilizaciones cristianas sino más bien al representante de «esa vocación de vida espiritual, hoy difundida en la populosa clase media» que encarna «en el país el idealismo cívico, con una concepción continental» (50), al «hombre urbano» que «encarna en la provincia los fáciles postulados del liberalismo, antidogmático, popularista, impregnado de los conceptos de amplitud humana» (45). Andrade fue, para el autor de *Los gauchos judíos*, el heredero del liberalismo de Mayo; a propósito señaló: «Procedía sentimentalmente de la generación fundadora de la nacionalidad» (50). Su apoyo a la opción ideológica a la que este autor sirvió, aparece claramente remarcada en su juicio concluyente: «Fue el poeta de nuestra civilidad y de nuestra aspiración a la sociedad democrática» (52).

La apelación a Andrade, luego de casi cuarenta años de interrupción de una fidelidad provincial a la que en 1910 había sido tan afecto por motivos

personales y estratégicos, no se debe atribuir ya, claro está, a una necesidad de reconocimiento; tampoco resiste una lectura desde los parámetros de un brote tardío de nostalgia. ¿Cuáles son, entonces, las motivaciones que soportan esta elección por parte de un intelectual judío-argentino tan pendiente de la cuestión nacional? Las respuestas parecen provenir del campo del poder. Si se repasa con atención el marco a partir del que Gerchunoff habla de Andrade en *Entre Ríos, mi país* no es difícil advertir que el texto es, explícitamente, un alegato en contra de la política de Perón y el peronismo del momento. Hacia 1950, su discurso tiene que ver, en consecuencia, con el emplazamiento de un artefacto simbólico capaz de desafiar el orden político contemporáneo.

Partiendo de la clásica oposición civilización-barbarie, Gerchunoff se pregunta por la significación de los políticos liberales argentinos y responde: «Mitre, Sarmiento, López son los antigauchos, antimontoneros, que aspiran a fijar al país un régimen estable, dignificador y susceptible de perfectibilidad» (48). Gerchunoff fija en Rosas el antecedente nacional de lo que él llamó por esos días «la crisis de las ideas democráticas» (86) cuya manifestación más notoria es «el resurgimiento del nacionalismo agresivo, el retorno a los gobiernos personales» (86). El autor tenía presente, claro está, la situación internacional, pero sus cuestionamientos vuelven siempre a problemáticas locales: «¿Cuál sería la suerte del país, vista en la lejanía del tiempo, si reemplazáramos la democracia por los procedimientos que preconizan sus adversarios?» (86).

Si se recuerda que el gaucho de Gerchunoff es un «criollo trabajador», un «chacarero», debemos leer claramente desde el comienzo de su obra que el gaucho judío es, entre otras cosas, el gaucho del proyecto liberal; que su criollo trabajador es, asimismo, el reverso del bárbaro de Sarmiento: «Después de las guerras de la libertad lo esencial consistía en el desgauchamiento, y en esa misión estaban los enemigos de Rosas, los que le sucedieron y dieron a la Nación coherencia durable, unidad de sentimiento, interna amalgama y uniformidad» (75). Admiradores de Urquiza, el vencedor de Rosas, Andrade y Leguizamón representan, en este contexto, los más firmes valores de ese liberalismo al modo entrerriano que él intentaba restaurar, de ese «Entre Ríos, [que] desde la reacción contra Rosas, se pone al servicio de la política de los hombres que definen la orientación europea, la política del consentimiento de los ciudadanos, de la sanción del pueblo, contra la política brutal y anárquica de la imposición, de la fuerza de mando...» (48)

A «esa crisis de las ideas de libertad y de democracia» (88) encarnadas en el nacionalismo fascista –prolongación histórica de la línea rosista– que

Gerchunoff está viviendo con la política del peronismo, opone su esperanza al retorno de lo que él caracteriza como el «idealismo de la época creadora» (89), su utopía retrospectiva: «Volveremos, por lo tanto, al mesianismo de los obreros económicos y de los conformadores sociales de la Argentina de 1886 a 1930 ... Retornaremos al equilibrio democrático, a la mesura convivial, sin altibajos violentos, sin barbarie y sin regímenes extorsivos...» (89-90).

Hacia 1950, los objetivos de Andrade como intelectual de la generación del 80 servían a Gerchunoff para oponer liberalismo institucionalista a fascismo antidemocrático. Así, en una época en que su discurso tenía principalmente como objetivo una tenaz militancia antinazi, los versos finales de la *Atlántida* que afirman: «Y su mano, del Plata desbordante/ La inmensa copa a las naciones tiende», y bregan por la «eterna comunión de las naciones», se reescriben en *Entre Ríos, mi país* a través del «yo» de un judío de origen ruso que, situándose desde la perspectiva de un hombre del 80, se disuelve en un «nosotros» argentino: «Nosotros, en la Argentina, nos inflamamos con la volición del progreso económico y le dimos, con la remembranza del idealismo revolucionario de 1810, con el romanticismo de la sociedad igualitaria, con el aventurerismo que impulsó la conquista y la colonización, la trascendencia de una empresa mesiánica, nos hicimos los misioneros de los que no tenían cabida en sus viejos lares. «Venid» –les dijimos–; aquí tendréis lo que os falta.» (85).

Y ya sin recordar acciones discriminatorias, olvidando *pogroms* y leyes de residencia, afirma: «Los aluviones internacionales arribaban a la Argentina sin que se temiese a lo que pudieran traer, a los problemas que podían provocar con su diversificación y con su tardanza en la adaptación al nuevo medio físico y social» (83).

Así, Andrade y Leguizamón aparecen en el árbol genealógico del autor de *Los gauchos judíos* como los referentes intelectuales de un proyecto creador que persiste en mantenerse ideológicamente fiel a sí mismo. A través de su posicionamiento como último eslabón de la cadena entrerriana, Gerchunoff buscó con insistencia construir un espacio político y cultural donde albergar su condición de escritor judío-argentino. Su estrategia era perfectamente consciente: ocupándose en *La Nación* del fallecimiento de Leguizamón, se refirió a este árbol genealógico provincial en el que cada uno es legitimado por su antecesor inmediato en función de una red de contenidos estético-ideológicos explícitos: «[Leguizamón] se sentía hombre de letras; en su espíritu influía el augurio con que le saludó su glorioso comprovinciano Olegario Andrade con motivo de su *Canto a la bandera de los Andes*. Desde entonces, puede decirse, fue esencialmente escritor, a pesar de que se consagró a funciones públicas, a la enseñanza, a su bufete de abogado.» (219).

Como Leguizamón encuentra en Andrade a su padre legitimador, Gerchunoff, a su vez, encontrará en Leguizamón ese «augurio» de su «glorioso comprovinciano» con motivo de *Los gauchos judíos*. Esta filiación tiene asimismo otros detalles para su justificación: en 1924, Leguizamón fue, además, uno de los ordenadores y críticos de la vida y obra de Andrade, cuya divulgación había estado hasta entonces poblada de errores cronológicos.

El constante interés de Gerchunoff por la figura del intelectual, del «hombre de letras», no se agota, sin embargo, en estos nombres. Por el contrario, se observa repetidamente en su vida y en su producción escrituraria. Desde su temprana relación con Roberto J. Payró y los miembros del diario *La Nación* –cuya veneración puede reconocerse en los textos de *Figuras de nuestro tiempo*–, hasta su devoción por Cervantes, Heine y Spinoza, toda su biografía literaria puede leerse como una metafórica búsqueda de «padres» literarios capaces de legitimar su filiación-otra: su condición de judío dentro de una sociedad católica.

Leguizamón y Andrade constituyen, dentro de este conjunto, las dos condensaciones de esa inalterable fidelidad que Gerchunoff mantuvo frente al liberalismo argentino a través de un arco de casi cuarenta años de cambios políticos y sociales; en ellos están comprendidos y comprometidos algunos de los acontecimientos más decisivos para el destino judío en la historia mundial. Esa *Autobiografía* escrita a una edad en que habitualmente nadie escribe su autobiografía, no hace sino remarcar el énfasis con que el autor selló, a los treinta y un años de su edad, un compromiso definitivo con el ideario de la eufórica Argentina del Centenario.

Bibliografía

ALTAMIRANO, Carlos y BEATRIZ Sarlo: «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos». *Ensayos argentinos*. Buenos Aires: CEAL, 1983. 69-105.

ANDRADE, Olegario, V: *Obras poéticas*. Buenos Aires: Sopena, 1938.

GERCHUNOFF, Alberto: *Los gauchos judíos*. La Plata: Joaquín Sesé, 1910.

– *Entre Ríos, mi país*. Buenos Aires: Futuro, 1950.

– *Figuras de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Vernácula, 1979.

LEGUIZAMÓN, Martiniano: *Calandria. Del tiempo viejo*. Buenos Aires: Hachette, 1961.

SENKMAN, Leonardo: *La identidad judía en la literatura argentina*. Buenos Aires: Pardés, 1983.

Para una lectura entre líneas*

Jordi Doce

No hace mucho, al comentar un libro de entrevistas con E. M. Cioran, Carlos García Gual se demoraba buscando razones a un aparente regreso de la literatura breve, que explicaba en los siguientes términos: «Vivimos tiempos donde lo fragmentario parece más claro y más veraz que las construcciones de largo aliento. Desconfiamos de las exposiciones pretenciosas, y nos gustan las teorías abreviadas y rápidas. Si tienen cierta chispa literaria, tanto mejor. *La urgencia y la pereza recomiendan lo fragmentario, lo breve, lo aguzado»*. No es mi intención contradecir a García Gual, ya que en estas líneas no queda claro si el autor enuncia una opinión personal o se limita a describir una situación ya existente y, por tanto, impuesta. Sin embargo, sí encuentro en esta breve cita un error frecuente entre quienes han buscado explicar los atractivos de la literatura breve en términos puramente historicistas o, incluso, sociológicos. Y este error consiste en definir el fragmento como un signo de los tiempos, para luego postular como atributos de la modernidad la urgencia, la rapidez, el consumo acelerado e inconsciente. Se entendería así, por ejemplo, la boga del aforismo: el lector busca en él un alivio rápido, que no exija el esfuerzo denso y continuado de una novela o un tratado filosófico. Obligado por la pereza y la falta de tiempo, el lector tiene en el fragmento un concentrado de excelencias literarias que irradian su efecto benéfico en torno a un breve y frágil instante de lectura.

Como otras muchas argumentaciones de raíz histórica, ésta descubre una verdad a medias. No hay duda de que algunos lectores han buscado en la literatura breve comodidad y urgencia: un contacto rápido que es siempre perezoso. Pero los impulsos y deseos del propio escritor son muy otros, y otorgan al fragmento no tanto una expectativa de lectura como de relectura o, lo que viene a ser lo mismo, de lectura *entre líneas*. En otras palabras: el fragmento, ya sea cuento breve, aforismo o entrada de diario, se basa en una concepción extrema de la escritura como ruptura e interrupción del

* *Elías Canetti,* Hampstead, *Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996, p. 198.*
Rafael Argullol, El cazador de instantes (Cuaderno de travesía 1990-1995), *Barcelona, Ediciones Destino 1996, p. 156.*
Julio Torri, De fusilamientos, *Madrid, Ave del Paraíso, 1996, p. 161.*

silencio. A partir de aquí, los razonamientos se multiplican: por un lado, el fragmento exige una lectura atenta e irónica, dispuesta a residir en los huecos que potencian y adensan la escritura; es decir, conmina al lector a participar de forma activa en el texto y establecer un diálogo que crece y se despliega con el paso del tiempo. Como afirmara Canetti en uno de sus últimos aforismos: «La auténtica vida del espíritu consiste en re-leer». Por otro lado, la brevedad se presenta como rechazo de los sistemas y los dogmas totalizadores, de los que se aparta para abrazar un escepticismo activo y lleno de interrogantes. Sólo así, en tanto que desconfianza del positivismo decimonónico, sería posible explicar el fragmento como un *signo* de los tiempos. En consecuencia, la palabra impresa se erige como islote entre dos silencios: uno, previo, que postula la inutilidad de la escritura como sistema proveedor de coherencia y lógica racional: otro, posterior, que sirve al lector para tomar residencia en el texto y profundizar en su red de preguntas, vacíos y contradicciones. Sobre estos dos silencios se sustenta la modernidad del fragmento literario, y esa modernidad, que también pudiera llamarse lucidez, no es sino una combinación de nihilismo activo, en el escritor, y optimismo práctico, en el lector.

En cualquier caso, nada más ajeno a la urgencia y la pereza que el fragmento, que procede por saltos, iluminaciones súbitas y sostenidamente intensas. Al contrario de lo que ocurre en una novela o un ensayo extenso, el fragmento no admite altibajos. Es una pedrada que por su misma arbitrariedad y falta de pretensiones se incrusta en el ojo del lector, y pide examen y reflexión. Canetti definía sus aforismos como un modo de respirar, y esta definición apunta a todo lo que de libre e insobornable hay en el escritor de fragmentos: su dicción se basa en el ritmo del aliento, en los movimientos de una respiración natural, intransferible. En esa respiración está su libertad: en ese espacio mínimo abierto por un golpe de aire salen a la luz sus verdaderas preocupaciones, sus preguntas más íntimas. Ese modo de respirar, que articula las mejores líneas de un escritor, es su huella digital. Pero en ninguno se muestra con tanta nitidez como en el autor de fragmentos, pues en cuanto su respiración empieza a prolongarse y confundirse con la de otros, sella sus labios y se refugia en el silencio.

El carácter moderno del fragmento o, dicho de otro modo, su pertinencia dentro del contexto de la modernidad, se sustenta, al fin, en que es una literatura *más allá* de la literatura: Monterroso, Canetti o Blanchot, por poner tres ejemplos diferenciados (y para algunos, de seguro, irreconciliables), son profundos conocedores de la tradición discursiva occidental, a la que han rendido homenaje en sus escritos, pero al mismo tiempo saben, como primera providencia, del carácter único e irrepetible de sus logros. La

admiración de Canetti por Stendhal o la ascendencia de Cervantes en la escritura de Monterroso son ejemplos evidentes de este movimiento simultáneo de aceptación y rechazo de la propia tradición cultural. En este sentido, muchos de sus escritos pueden ser leídos como glosas o comentarios a un *corpus* literario posesivo y devorador que les amenaza con el absurdo de la parodia o la impotencia creadora. Su trabajo, extrañamente moderno y arcaico a un tiempo, se asemeja al de unos buenos monjes copistas. La fragmentación y la brevedad son, así, un signo de los tiempos en tanto que respuesta a la opresión del pasado y desconfianza ante el idealismo utópico y los sistemas formales que subyacen a siglos de historia occidental; todo ello resumido en esos versos con que Eliot daba cuenta de su particular *tierra baldía*: «No puedo conectar nada con nada».

Por otro lado, su condición de obra abierta o aparentemente inacabada convierte al fragmento en una proyección en la tierra de nadie del futuro, entendido aquí como silencio y diálogo con el lector. Las múltiples posibilidades del fragmento sólo se cumplen y encarnan en una lectura atenta, repetida, que dé tiempo al lector para moverse por los *espacios en blanco* que actúan de eslabón o puente, espacios que, por otra parte, garantizan la resistencia del texto a la interpretación y lo preservan para futuras lecturas. Una de las características más evidentes de los cuadernos de Canetti es su substitución de la máxima moral por el *enigma* o el acertijo: sus preguntas e imágenes, de una simplicidad engañosa, desafían la búsqueda obsesiva de sentido por parte del lector, convirtiéndose en trampolines hacia otro sentido ulterior, no comprensible en un primer contacto. Tienen algo de iconos, objetos cerrados sobre los que el lector superpone significados e interpretaciones y en los que la palabra impresa es sólo medio o herramienta elucidatoria.

Paradójicamente, esta naturaleza *moderna* de la brevedad y la fragmentación se extiende a textos que, como los diarios de Kafka o Pavese y los *carnets* de Albert Camus, fueron reunidos de un modo casual y espontáneo. Aquí no hay ilusión o búsqueda consciente de la fragmentación, sino puro azar y acumulación de despojos. En lugar de cuidar su desaliño como una opción estética, son hijos despreocupados del tiempo y la memoria: su desaliño es inconsciente, involuntario; no fingen ni deliberan. Sin embargo,nuestras costumbres lectoras han hecho de estos diarios, aparentemente secundarios, textos canónicos. A Pavese se le recuerda más por un dietario, *El oficio de vivir*, que por los poemas que conforman su magnífico *Lavorare stanca*. Las anotaciones argelinas de Camus poseen el rigor pétreo, solar, de su mejor prosa. Los diarios de Kafka, al fin, se han convertido para muchos lectores en el sustrato narrativo del que surge, como una veta dorada, la minuciosa economía de sus relatos y alegorías.

En sus apuntes, Canetti convierte el odio a la formalización y los sistemas cerrados en odio a la *muerte*. En realidad, no establece diferencias: el sistema y la muerte son para él manifestaciones de un mismo fenómeno («Nada hay más horrible que la unicidad. ¡Oh, cómo se engañan todos esos supervivientes!» escribirá en *El corazón secreto del reloj*). En cuanto establecemos límites o cerramos fronteras, reconocemos implícitamente la existencia de la muerte y su derecho a actuar sobre nosotros, esto es, a cerrar la frontera de nuestras propias vidas. Nuestro afán de sistematización no es sino deseo de servir a la muerte, despojándola de sus atributos más horrendos, convirtiéndola en un accidente más de la existencia, un accidente *natural*, esperado. Se entiende así que Canetti dedicara más de treinta años a su estudio de la masa: la magnitud del proyecto impedía un final inmediato y actuaba, en cierto modo, como un seguro de vida. En todo este tiempo, la resistencia de su autor a formalizar datos y extraer conclusiones precipitadas actúa como razón y fuerza motriz de la existencia: cerrar el libro es rendirse ante la muerte. De ahí también que, en los últimos años, Canetti se dedicara únicamente a sus apuntes, en una quijotesca lucha con las parcas que deriva, al cabo, en testimonio y diagnóstico de su propio tiempo: «¿Cómo podría no haber asesinos mientras el hombre *se avenga* a morir, mientras no se avergüence de hacerlo, mientras *incorpore* la muerte a sus instituciones como su fundamento más seguro, mejor y más significativo?».

Para Canetti, la existencia ideal es aquella basada en la *agregación*. El mapa de su escritura en los apuntes se asemeja a un racimo o una constelación: todo le rodea, todo le atrae en la distancia, todo excita su curiosidad, todo lo aparta de sí, pero para verlo mejor. Busca la amplitud, la diversidad, pero una diversidad en la que cada elemento se presente entero, irreductible, sin maquillajes ni artificios innecesarios. Canetti quiere frases sencillas, pero al mismo tiempo duras como pedernales, ajenas, enigmáticas. Mientras se mantengan a distancia unas de otras, hay esperanza; mientras graviten en torno a uno la muerte no podrá romper el cerco o hacerse presente. Pese a lo odioso de la metáfora, podría decirse que cada frases es una brecha abierta en su guerra contra la muerte: no sólo hay en ellas una resistencia casi obsesiva a ser interpretadas o incluidas en un esquema formal que lime sus aristas, sino que el autor vive su distancia de las mismas como un retraso forzado del final y, por tanto, como vigilia o motivo de tensión: «Fue un acierto distribuirse tan *ampliamente*. Aunque la amplitud no era suficiente... Todo lo inacabado era mejor. Te mantenía en vilo y descontento».

Hampstead reúne, como indica el subtítulo del volumen, apuntes rescatados que se extienden durante diecisiete años, de 1954 a 1971, años que sirvieron a Canetti para poner punto final a dos libros capitales en su bibliografía como son *Masa y poder* y *La conciencia de las palabras*, y ultimar la publicación de *La provincia del hombre*. Si sus notas funcionaron en un principio como válvula de escape de energías que no hallaban acomodo en *Masa y poder*, a partir de los sesenta serán ellas las que ayuden a soportar el vacío dejado por el libro. Encontramos aquí al Canetti más maduro y discursivo, que combina el acertijo con el cuento y la reflexión larga y demorada, y que invoca a sus semejantes en diálogos que el lector avisado reconoce de inmediato. Stendhal, Cervantes, Kafka o Donne siguen estando presentes, pero a ellos se suma esta vez el rostro angustiado de Pavese, a quien Canetti no duda en atraer hacia sí y llamar «hermano». Abundan, asimismo, las anécdotas y las anotaciones mundanas, poco comunes en un autor que ha sabido rehuir siempre la confesión de diario, pero rememoradas siempre con una modestia que está en la raíz de su aventura intelectual. A veces, parece como si Canetti se sorprendiera de lo que escribe y tuviera que refregarse varias veces los ojos antes de añadir una nueva frase: no puede haber soberbia ni orgullo en una mirada como la suya, entregada desde un principio al asombro y la indignación inocente. *Hampstead* es, en este sentido, un libro diverso y complejo como todos los de su autor, un cruce de géneros y estrategias literarias que tiene, sin embargo, un fin primordial: dar testimonio de unos años y de un libro que, como *Masa y poder*, sirvió no sólo para dar vida, sino para crear una frágil ilusión de eternidad: «Resulta difícil seguir pensando a partir de un libro que ya *existe*. Mientras todo era manuscrito, yo podía seguir pensando. No estaba obligado a nada. No había firmado nada, como quien dice. Ahora está todo impreso, mis frases y, sin embargo, no mis frases, sino una cosa intermedia y penosa que de algún modo habré de postular siempre. Ya sólo puedo reanudar, pero no me gusta reanudar a partir de mí mismo, sólo a partir de algo nuevo y extraño. Así pues, me siento ahora como si flotara ahorcado en el aire y lo supiera y pudiera sentirlo; la soga son mis propias frases».

* * *

Bajo el título de *El cazador de instantes (Cuaderno de travesía 1990-1995)*, se esconden en realidad dos libros. El primero, «En medio de la travesía», es un breve ensayo en ocho movimientos donde Rafael Argullol resume con sencilla nitidez su ideario artístico, explorado ya con extrema

fortuna en *Territorio del nómada* y *La atracción del abismo*: el arte como epifanía, el deseo de totalidad del ser creador, la iluminación como principio articulatorio del proceso artístico. Parece evidente que las raíces del pensamiento de Argullol hay que buscarlas en el romanticismo alemán, del que ha realizado excelentes lecturas en el pasado, y que informa y conduce su deseo de una reconciliación entre vida y arte, su concepción invariable de la obra artística como instante de plenitud (*momento áureo*) del hombre, y su lectura final de dicha obra como una realización fundamentalmente ahistórica, sujeta sólo en apariencia a los cambios sociales y el devenir temporal. Todo ello, sin apenas ejemplos o nombres propios, se encuentra destilado en diecisiete páginas de asombrosa claridad, páginas donde el tono mesurado de la prosa encadena una lúcida y brillante apología de la creación como fin primordial de la existencia.

En el segundo libro, que da comienzo en la página 27, Rafael Argullol ha reunido un conjunto de 360 anotaciones escritas a lo largo de cinco años de escritura *transversal*, como la define su propio autor, «confluencia de poesía, pensamiento y narrativa». El molde aforístico es utilizado en un intento por fijar ciertos *instantes de plenitud* y afilar la reflexión, presentándola en su forma más irreductible, libre de argumentaciones o apoyos secundarios. Sin embargo, algo parece disonar en este intento: por un lado, la dicción cuidada, conscientemente *literaria* de Argullol lima todo exceso o arista y conduce la reflexión por cauces que se saben o simulan de antemano trascendentes. El escritor crea una ilusión de sabiduría que no reside tanto en los flujos y reflujos del pensamiento como en la utilización de un lenguaje literario *a priori*, que llama la atención sobre sí mismo e inserta lo escrito en el ámbito de lo que unánimemente se considera creación artística. No es ajeno a esto el hecho de que Argullol numere y subraye con un título entre paréntesis cada una de las anotaciones, cerrándolas, fijándolas en un espacio individual que han de comentar y al que, desde ese mismo instante, representan. Dicha escritura es el fruto de una estrategia deliberada y explícita que se aviene mal con la naturaleza fundamentalmente azarosa del fragmento: las anotaciones se convierten en explicación del título y éste, a su vez, las cerca, limitando su alcance y capacidad combinatoria. Al lector se le presenta un conjunto numerado y ordenado de proposiciones, es decir, un *sistema* en el que todo tiene un lugar prefijado: en consecuencia, se reduce drásticamente el número de lecturas posibles y la participación del lector adquiere un papel puramente testimonial. En otro plano, cabe concluir que el libro se erige, al cabo, en ejemplo de un orden positivista que la propia acumulación de fragmentos pretendía obviar. Esto

se hace evidente al leer el último fragmento del libro, casi una declaración programática: «360. Escribir la última línea de un manuscrito produce una sensación extraña: damos por terminado algo que sentimos que está inacabado. Si fuéramos consecuentes nunca escribiríamos esta última línea que todo lo falsea. (La última línea)». Pese a los esfuerzos de Argullol por postular un libro abierto, dicho fragmento es prueba de lo contrario, una puerta cerrada cuya hoja iguala a la perfección el marco que lo asume: no se deja resquicio posible para nuevas lecturas.

Ello no impide que algunos de los aforismos posean ese destello de sabiduría e iluminación que les es propio. Por desgracia, no son muchos, ni siquiera los suficientes para disipar el efecto de ciertos lemas de tarjeta postal y un tono moralista que hacen de la lectura de este volumen una experiencia ambigua y decepcionante. Se han adoptado rasgos superficiales de la tradición aforística sin atender a sus impulsos originales, y el resultado es, ya se ha sugerido, una obra desconcertante, que queda a medio camino de ningún sitio y atañe muy poco al *corpus* literario de Argullol.

Julio Torri pertenece a la raza de los escritores ocultos. La frase tiene dos sentidos: quiere decir, por una parte, que Torri es un escritor para iniciados y, por otra, que es un escritor enigmático, del que acaso se sabe poco o se quiere saber poco. Si el primer sentido de la frase se refiere a las cualidades propias de su obra, con o sin relación al contexto en que fue producida, el segundo tiene más que ver con el cuadro psicológico de sus lectores, a los que de tanto en tanto hace falta un poeta maldito o fatal incomprendido de obra escasa que viva el fracaso por ellos y sea joya preciada en las estanterías. Algo parecido sugiere Gabriel Zaid en su prólogo al hablar de la relación entre Alfonso Reyes y Julio Torri, teñida por oscuras proyecciones junguianas en el primero, y en el segundo por una fina ironía llena de perspicacia, que le ayudaba a intuir la impresión que causaba en otros. En realidad, de Torri se sabe lo suficiente como para desear que su reputación de francotirador literario no hubiera prosperado nunca: fue individuo activo en diversos ambientes, entre ellos el universitario, al que estuvo ligado durante medio siglo, su nombre aparece en todos los estudios y manuales de la literatura hispanoamericana en relación a dos libros, *Ensayos y poemas* y *De fusilamientos*, que le ganaron un prestigio temprano por su humor refinado y paródico, y su influencia parece evidente en escritores de la talla de Borges o Monterroso, cuyo gusto por la concisión y la aleación de diversos géneros en un solo proyecto de escritura son vástagos directos de la obra del mexicano. Miembro del Ateneo de la Juventud y compañero de generación de Vasconcelos, Reyes y Henríquez Ureña, entre otros, Torri bien pudo ser un enigma en lo que se refiere a su persona, y es aquí donde

los vapores de la leyenda son más difíciles de disipar. Gabriel Zaid ha escrito un admirable prólogo a este respecto, que dilucida razones y posibles orígenes de este afán, acaso subconsciente, de mixtificación. En el contexto de una generación abocada a la acción y la propaganda de ideas y obras, Torri representa un caso aislada de contención y silencio, de sabiduría expresiva y mutis por el foro sobre el que sus semejantes proyectaron hipótesis e interpretaciones, dudas y conjeturas, palimpsestos de lecturas y pies de página sin justificación aparente. Son las reacciones primeras ante un espíritu que, como el propio Zaid concluye, «se adelantó a sus compañeros en la creación de unos textos inusitados, por los cuales era visto como una especie de Paganini: el virtuoso que esconde algo vicioso, quizá un pacto con el diablo». Bibliófilo, seguramente misógino, joven prodigio (los adjetivos, como suele ocurrir, se engendran unos a otros y crean una espesa cortina de humo); es muy posible que, en consecuencia, el lector susceptible olvide la abundancia de datos biográficos que Zaid ofrece en este libro y retenga la imagen de Torri como figura oculta y heterodoxa, *ángel caído* tras ese aire a lo joven Joyce meridional que ostenta en la fotografía de la solapa.

Lo cierto es que Torri escribió poco: sus obras completas se resumen en escasos volúmenes: tres libros, publicado en 1964, al que en esta nueva edición, que adopta el título de su segundo libro, *De fusilamientos*, se suman las prosas dispersas y rescatadas del póstumo *El ladrón de ataúdes. La literatura española* (1952) y *Diálogo de los libros* (1980), compilado este último póstumamente por Serge I. Zaïtzeff. No publicó sino lo necesario, y su juicio para distinguir el metal de la ganga fue por lo general acertado. La anomalía otorga prestigio, como en los casos muy diversos de Juan Rulfo o Jaime Gil de Biedma. A esta primera extrañeza se suma una segunda. Los textos que conforman *De fusilamientos* no pasan en casi ningún caso de las dos páginas, y por lo común se quedan en media. Brevedad en lo general y lo particular. Cada texto y cada palabra tienen su lugar y su justificación, que no excusa: incluso en aquellos textos que Torri no llevó a imprenta en vida advierte el lector una destilación de motivos y elementos que los hacen irreductibles, una fragilidad de resistentes que es su mejor baza para sobrevivir.

El elemento natural de Torri es la parodia y, como se sabe, la verdadera parodia va destinada a unos pocos iniciados provistos de claves y referencias. Su gusto por el fragmento y la concisión viene justificado y, quizá, provocado, por un conocimiento profundo del pasado literario, que lo arroja a la periferia del comentario y la glosa. En Torri, este destierro de monje copista del que hablábamos al comienzo del artículo es literal: un número

no escaso de textos son comentarios o variaciones sobre formas pseudoliterarias en las que Torri condensa ingenio desbordante y distancia crítica: «Del epígrafe», «El ensayo corto», «Almanaque de las horas», «Meditaciones críticas», «Prólogo de una novela que no escribiré nunca», etc. Son textos sobre textos, juegos conceptuales que sin embargo jamás caen en la sequedad intelectual y la pedantería tan al uso en estos casos. Destinado a gustar de los libros, pero consciente de las limitaciones de la modernidad y acaso del carácter marginal y episódico de su propia escritura, Torri adopta desde un principio la máscara del comentador irónico, de un satírico *blando* y comprensivo con aquello que desvela. Sorprender, en efecto, la consistencia y coherencia con que esa máscara acústica se presenta ante el lector a lo largo de medio siglo: la voz de Torri aúna, en un pastiche de primer orden, resabios tardomodernistas y brillo conceptual, acíbar sardónico y comentario amable de costumbres, erudición y agudeza, hallazgos metafóricos y leves arcaísmos sintácticos, al servicio de una prosa depurada y de una imposible nitidez. Sus textos son obras de una inteligencia lúcida porque desde su origen son conscientes de sus limitaciones, sin dejar por ello de plantear, en un estrecho marco que trascienden repetidamente, infinitas combinaciones y variaciones. De ahí la imposibilidad de agotarlo, de saciar sus expectativas de lectura. Cada texto lleva la impronta de su estilo, pero cada texto se sitúa de hecho en un tiempo y lugar radicalmente propios, que no existía antes, y que ninguno de sus semejantes puede invadir.

Acaso sólo pueda captarse la profunda originalidad de la obra de Torri si se advierte, a un tiempo, su precocidad a la hora de fundar una escritura agenérica que participa del ensayo, el aforismo, el cuento y el poema en prosa, sin pertenecer en exclusiva a ninguna de estas formas literarias. Hasta en sus aforismos pretendidamente moralistas hay un componente de *divertimento* y distancia que los sitúa en el territorio de la ficción. Frente a la acumulación, la mezcla, el hibridaje: Torri se sitúa ante un pasado literario abrumador y opresivo, y adivina en el cruce y el comentario las herramientas básicas de la modernidad. A diferencia de sus compañeros de vanguardia, él las pone en desnudez y las presenta en su estado más puro: su hibridaje apenas se evidencia, no exhibe sus logros ni grita para hacerse notar; sus glosas tienen la sencillez y la modestia de quien gusta de las ideas por sí mismas y no hace alarde de ellas, pues sabe que no son de su propiedad.

Al cabo, cuanto queda es la máscara del personaje Torri, que permaneció inmutable a lo largo de toda una vida, y que muchos han confundido con el ciudadano Julio Torri, erudito y profesor de literatura en la Universidad

Autónoma de México. Hacer virtud de la máscara fue el recurso supremo de un escritor menor que, sin embargo, alcanzó la perfección en su tarea de años y silencios. Es la suya, quizá, una perfección modesta, que hasta el momento sólo ha merecido breves elogios en los anales de la historiografía literaria, pero que crea legión y verdadera dependencia al exigir del lector una rara inocencia: prohibe imitaciones.



Sapo sobre tablero de damas. Gouache sobre papel (1984).

La vejez de don Juan

Jorge Hernández Campos

Soy Jacobo de Leyden, nacido en Amsterdam. Soy, como muchos en Holanda, un marrano. Esto es, un judío convertido al catolicismo en España, de donde salí para refugiarme acá porque necesitaba huir del acoso de la Inquisición que ya ha quemado en la hoguera a tres de mis parientes.

Ser marrano no es ninguna vergüenza; contamos con luminarias como Spinoza, el más grande filósofo del momento y una de las mentes más agudas de la historia. Llegado a Holanda a la edad de 16 años, busqué y encontré trabajo como aprendiz en el taller de Nataniel de Haarlem, el famoso editor e impresor. Al poco tiempo me cubrí de gloria con el patrón, porque fui yo quien le recomendó que hiciera una edición del Evangelio según San Mateo ilustrada con aguafuertes de Rembrandt, que resultaron tan hermosos como conmovedores. Del libro hicimos en dieciocho meses un tiraje de 200 ejemplares, que sacamos a la venta al precio nada módico de cinco florines de oro.

Pues bien, la edición se vendió completa en tres meses. El rey de Inglaterra, una especie de cerdo concupiscente llamado Enrique VIII, envió una delegación para que comprara todos los ejemplares posibles. Asimismo, empezaron a llegar a Amsterdam viajeros de toda Europa con el mismo propósito. En Florencia, Nicolò Machiavelli escribió, y mandó publicar en Roma, una reseña elogiosísima que no hizo sino reforzar el buen éxito del libro.

De allí que en la siguiente cuaresma Nataniel de Haarlem ya tuviera guardada en sus cofres de ébano la bella suma de cien mil florines de oro. Con esa suma compró un buque mercante, se construyó una casa nueva sobre el canal de los comerciantes en seda, se pagó una caravana para traer de China varias arrobas de brocado e instaló un taller nuevo cuyo centro era una magnífica imprenta de último modelo, adquisición que hizo en Milán y que fue traída a Amsterdam a lomo de mula junto con una familia completa de tipos Bodoni.

En esa época, la Iglesia reformada de Holanda conoció un resurgimiento de la devoción popular como no se había visto nunca. Los templos estaban abarrotados de fieles. Muchos atribuyeron ese renacimiento de la devoción

general al impacto de los grabados de Rembrandt. Y yo, cuando los hojeé, me quedé convencido de que así era.

Al año le pedí a Nataniel la mano de su hija mayor y me la concedió, amén de una dote generosa que yo invertí en acciones de la empresa. Aproveché la oportunidad para impartir al buen viejo un nuevo consejo: en ese momento el mito de Don Juan y sus hazañas eróticas cundía como fuego por toda Europa. ¿Por qué –le dije– no hacer un libro sobre el personaje, e ilustrado también por Rembrandt y con grabados pornográficos de Giulio Romano? En España tendríamos asegurada una venta de por lo menos 30 mil ejemplares. Pero el libro no había que hacerlo sobre la base de los cuentos y los chismes que circulaban sobre Don Juan por el continente, sino previa investigación de su biografía real.

Esta última tarea correría por mi cuenta, pues yo estaba adiestrado en tales quehaceres. Nataniel lo pensó hasta la hora del almuerzo y después me llamó para darme su aprobación calurosa junto con 500 florines a fin de que yo viajara para la realización de mi proyecto. Dos semanas después, ya iba sentado en una diligencia camino de Milán acompañado por un joven muy talentoso, discípulo de Rembrandt, cuya tarea sería tomar apuntes y dibujos de las personas y los lugares que visitáramos. Para ello, llevaba consigo libros y cuadernos, un inmenso tintero y la mejor pluma que le pude encontrar. Circunstancia que nos favorecía; en ese momento Europa estaba entusiasmada con el *Don Giovanni* de Mozart, y cantaba «*Là ci darem la mano, là mi dirai di sì*», así como la divertidísima aria de Leporello, donde se resumen las conquistas de Don Juan.

Mi joven acompañante y yo fuimos al teatro de La Scala para conocer la ópera, que salimos cantando y bailando por las calles de Milán. Yo había escogido esa ciudad como centro de mi actividad porque Don Juan también la había escogido como centro y trampolín de sus actividades eróticas por el continente. La fortuna quiso que pronto localizara a una de sus últimas amantes que, otoñal y todo, tenía una memoria prodigiosa. La buena mujer nos dio una primera lista de otras conquistas de Don Juan, las cuales a su vez nos dieron otros nombres y domicilios de otras mujeres; de manera que, al cabo de dos meses, ya teníamos una lista con más de 900 nombres.

A nuestras entrevistadas las interrogamos minuciosamente sobre los hábitos y dichos de Don Juan, de manera que pronto teníamos el cuadro siguiente:

Don Juan seguía viviendo en el cortijo familiar situado a cinco leguas de Sevilla y ciento cincuenta de Madrid. A pesar de que don Juan se acostó según cálculos nuestros (conservadores) por lo menos con el doble de las

1300 mujeres que se le atribuían en el aria de Leporello, no siempre fue fecundo; pero en los casos en que preñó a su pareja jamás tuvo hijos varones, sino siempre niñas, cosa que lo agraviaba mucho y hacía reír a sus enemigos. Además, esta circunstancia determinó que, pasados los años y convertidas esas niñas en mujeres, sus madres pensaron que dada la estrepitosa fama de Don Juan éste debía poseer un capital enorme, y decidieron que era hora de exigirle que lo compartiera con sus muchas familias. Así llegó el momento en que todas esas mujeres dijeron a sus hijas: «Vamos en busca de tu padre para exigirle lo que nos corresponde».

En pocos días, por los caminos de Europa se veían teorías interminables de mujeres maduras arrastrando a jovencitas que lloraban por la fatiga.

Mi compañero y yo, a lomos de nuestros caballos, alcanzamos y dejamos atrás tantas columnas de mujeres que perdimos la cuenta.

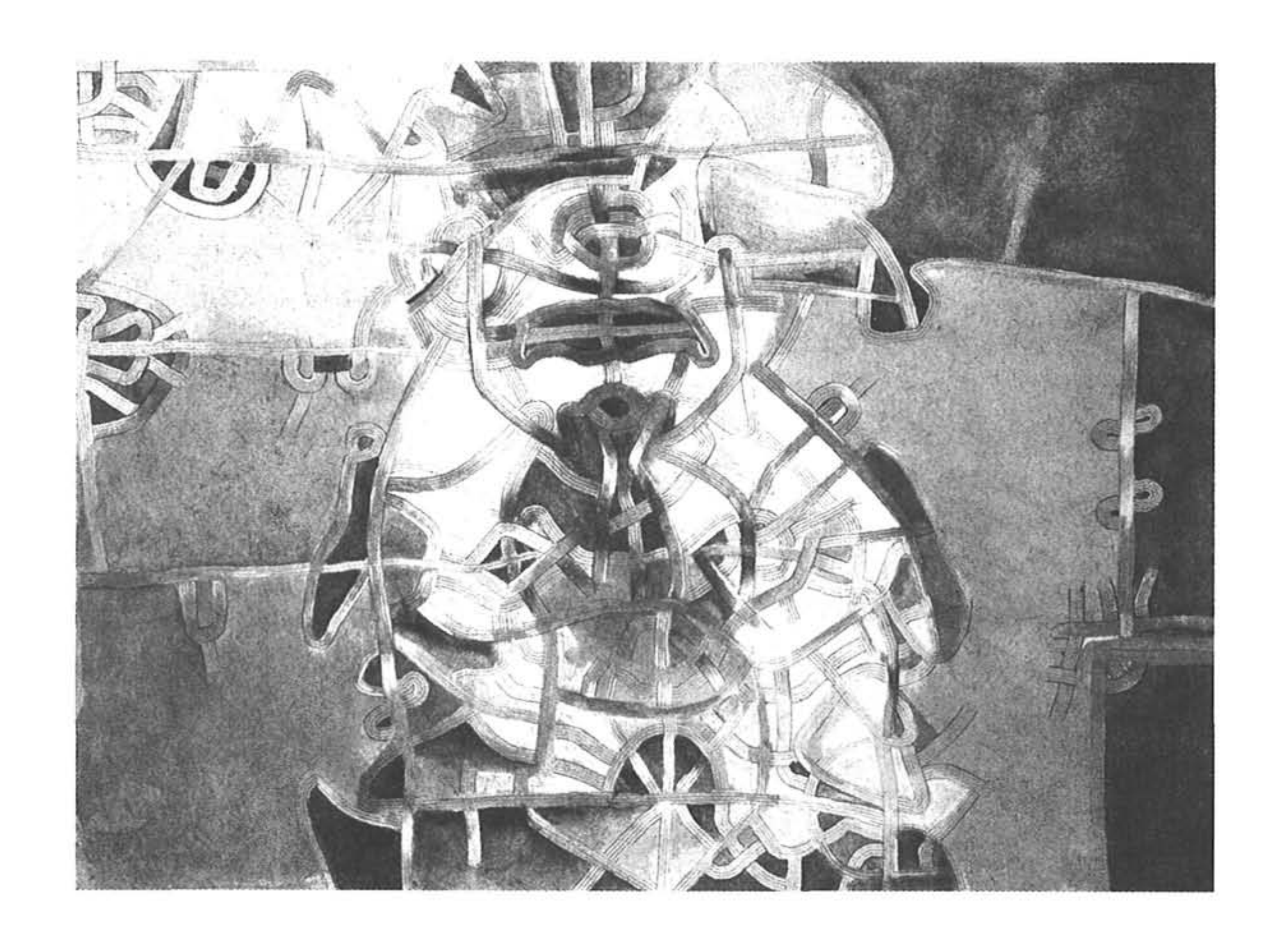
Así, atravesamos la árida Castilla donde nuestras cabalgaduras hundían hasta los corvejones las patas en un polvo que parecía talco, y en cada pueblo una banda de pilluelos nos despedía a pedradas. Atravesamos el desfiladero de Despeñaperros y nos empezamos a internar en Andalucía por caminos estrechos y peligrosos. A cinco leguas encontramos el cortijo de los De Mañara, la pretenciosa familia de Don Juan: no era gran cosa a pesar del pomposo título de «Olivares de Plata». Serían cuanto mucho unas veinte mil varas cuadradas de terreno pedregoso cubierto, eso sí, de añosos olivos. En el centro había un pozo alrededor del cual daba vueltas con paso cansino un asno que movía una bomba que extraía agua. Esa agua caía en una red de arcaduces que la llevaba a todos los puntos del huerto, porque eso era: un huerto de hortalizas. Del otro lado del pozo vimos una casa, una arquería de paredes blancas y tejados de dos aguas. Cuando nos aproximamos a la arquería nos vino al encuentro un ejército de brujas (o al menos así parecían), o sea de mujeres muy viejas y arrugadas. Cada una iba armada de un garrote que blandía amenazadoramente contra nosotros, de tal manera que hubimos de detenernos y someternos a un implacable interrogatorio: ¿Quiénes éramos y qué buscábamos ahí? Yo expliqué lo mejor que pude quiénes éramos y el propósito de nuestro viaje. Y debo haberlo hecho bien, porque las brujas bajaron los garrotes y nos hicieron seña de que desmontáramos y las siguiéramos a la casa. Llegados a ésta, entramos en un gran salón con pilastras de ladrillo y piso de madera. En el centro del salón una mesa para comer. Ahí comimos sopa de lentejas, arroz con habas, ensalada de lechuga y costillas de cordero lechal, todo eso con un excelente vino tinto y un pan casero la verdad muy bueno. Luego, los vejestorios nos pidieron que nos sentáramos en unas bancas colocadas a un lado y desaparecieron por otra puerta.

Al rato volvieron llevando casi en vilo a un decrépito personaje que nos presentaron solemnemente como Don Juan, al que sentaron en un taburete. Luego, acompañándose a sí mismas con palmadas y un ritmo de castañuelas y panderos, cantaron una especie de elogio de Don Juan. Don Juan se levantó y trató, patéticamente, de bailar siguiendo aquel ritmo, pero tenía el pie derecho enfermo de gota y tan cubierto de vendas que parecía del doble de su tamaño. El viejo canoso y desdentado trataba patéticamente de marcar el ritmo con el pie gotoso, pero naturalmente no podía. Después las viejas nos distribuyeron a todos queso y turrón y empezaron a hablar de sí mismas. Así, nos informaron que habían constituido una comunidad que explotaba aquellas tierras cuyos productos comían y vendían en el mercado. También nos dijeron con mucho guiñar de ojos y ademanes salaces que Don Juan, decrépito como estaba, aún tenía dos o tres erecciones por año y que existían en los alrededores mujeres ricas que querían pasar a la historia y contar a sus descendientes que habían sido penetradas por Don Juan: compraban aquellas erecciones para acostarse con el viejo pagando por el favor muy buenos dineros en plata de las Indias. De todo eso vivían las viejas, que festejaban su relato y sus gracejadas con risas de brujas, que lo eran.

Muchas de ellas, si no todas, nos dijeron que eran hijas de Don Juan y herederas de su patrimonio y de su imagen, de manera que si queríamos publicar nuestro libro tendríamos que pagarles derechos o, por lo menos, un porcentaje de las utilidades. Habiendo terminado aquel penoso almuerzo nos levantamos, hicimos una reverencia y nos retiramos paso a paso con las brujas empujándonos con la extremidad de sus garrotes. Así, volvimos a montar en nuestros caballos y nos alejamos a galope tendido seguidos por una lluvia de piedras que las viejas no dejaron de lanzarnos.

Cuando describí todos estos hechos a Nataniel, primero se deprimió, pues juzgó que tal imagen de Don Juan no sería rentable, pero luego, apreció el valor cómico y picaresco del escenario, se empezó a frotar las manos y nos pidió que escribiéramos todo minuciosamente, cosa que hicimos aun resistiéndonos a creer lo que habíamos presenciado. Mi compañero, que además de ser discípulo de Rembrandt lo había sido de un pintor de corte llamado Francisco de Goya y Lucientes, produjo una serie de dibujos estremecedores de la horda de brujas y del pobre Don Juan tratando de bailar con su pie vendado, que resultaron pequeñas obras maestras de caricatura y, como quiera que fuese, testimonio de un hecho importante sobre el final de un personaje histórico y hoy casi legendario.

CALLEJERO



El profesor de lenguas: autorretrato pentagramático. Govache y tinta sobre papel (1987).

Del «Diario de París»

João Guimarães Rosa

I

Todo el mundo se escapa. Lucy se marchó en avión a Brasil, llevando en la solapa un *cyclamen des bois*. Michel Tapié me dijo hace días que se iría a Tréport, para asistir a las tempestades, que van a ser extraordinarias, pues desde no sé qué años el equinoccio no coincidía con la luna nueva. Y, cerca de Wepler, me encuentro con el viejo Flairbaud, un volumen de crítica bajo el brazo. Le pregunté hacia dónde se encaminaba.

–A los probos y esponjosos dominios de la cerveza.

*

En compensación, hoy, a las 8 y 45, en la *Gare de l'Est*, donde fui a esperar a unos amigos que llegaban en el Expreso de Oriente, vi llegar a una mujer, hermosa como ninguna otra que me haya sido dado contemplar. Robé el rubio perfume de sus cabellos, y se deslizaron sobre mí, como un relámpago, sus ojos, de un gran verde instantáneo, como cuando se sueña caer en una vacía nada. Salida de un *lied* de Schubert, esto es, en la vía 25, descendía de un tren incomparablemente llegado de: Bucarest - Belgrado - Budapest -Varsovia - Praga - Viena - Estrasburgo - Frankfurt - Spira, según se podía leer en el cartel del vagón.

*

C. D. me enseña sus colores, los que deben esperar en la paleta: negro (*noir d'ivoire*), blanco (*blanc d'argent*), rojo venecia u ocre rubio; ocre-amarillo o amarillo-cadmio, medio. Para el paisaje: los mismos, más: azul cobalto y tierra de siena.

Nuevos, sí, son los que la moda enciende y que se imponen en los figurines: azul-vitral, verde-cactus, azul *François I, rouge vin d'Arbois, gris nuage, violet Monsignor, miel blond.*

Para el escritor, también, en un comienzo, podría haber de eso, en los pinceles: negro como el azabache o la noche o el hollín, blanco como el alabastro o la nieve, rojo como el fuego, los rubíes, amarillo azafrán, azul cielo. Hoy, sin embargo, es azul o verde o rojo, tan sólo, sin más. O si no la mención debe gastarse, única vez, fulgor de lámpara de magnesio:

María, vestida de mayo:
azul marino y blanca flor...

*

Estoy solo. El gato está solo. Los árboles están solos. Pero no del solo de la soledad: el solo de la solistencia.

*

– En el metro, en rojo, este anuncio, que es París y es un poema:

«*le*
rouge baiser
permet
le baiser...»

Que nunca sean triviales para mí los castaños.

*

Me presentaron a una muchacha griega, que vino a París para estudiar cine. Muchacha, digo, por la edad aparente. Porque está casada. Señora Korax, o Hiérax, o Skolópax; sólo sé que es un apellido de ave. Pero su nombre es Ieoana. Para empezar, doy saltos de no decirlo:

– ... Todavía si fuese Frini, o Khloi, auténticos nombres helénicos...

– Cloe... Frinea... Beijocléia...

– ¿Qué dice? ¿Es en su lengua? Es hermoso. Me suena todavía más griego...

*

30-IX.- Me río con Ferdinand, *barman* y uno de los hermanos copropietarios de «Le Montaigne». Va siempre de *smoking* y es en exceso sensato, un tanto tímido. Juega a los dados con nosotros, y pierde, todas las veces. Inocentemente, él nos llama, a nosotros, los brasileños y sudamericanos en general, «les Sud-Argentins»...

*

Redactar honestamente un diario sería como dejar de chupar en el cigarro que arde para poder recoger entera la ceniza.

El diario tiene dos títulos: a veces es «Nautikon», a veces «Abandonado a bordo». Abandonado de verdad, no. ¿Acaso trae cada uno su parte de suelo y su parte de océano?

*

2-X.- Las siete sirenas lejanas: uno mismo, el cielo, la felicidad, la aventura, el largo atajo llamado poesía, la esperanza vendida y la saudade sin objeto.

*

Pero la vida, que a salvo esté, nos sorprende; Ieoana, la amiga griega, de la que hace días que no sé, tiene la ocurrencia de llamarme. Emboscada: casi no puedo usar mi turno, ella se pone desde el otro lado a hablar, cosas impalpables, en su fino idioma. Desentiendo; espero. Y ella habla, arrulla, parla, graceja, grecisa, verso o prosa, sin pausa. De repente, tras un dual y un aoristo, cuelga. Y cuando llamo, a mi vez, no coge el teléfono.

*

La gloria, el peso y el oprobio de una «feijoada».

*

Miligramo –palabra fría.

*

Almuerzo con Ieoana, en «La Rotonde», donde hay comida vasca y orquesta magiar. El vino es un Sancerre *fruité* –sabor de melocotón y aroma blanco de rosas. La *garçonette* es una «stéphanoise», porque nació en St. Etienne. Garrapateo «Nautikon» en el mantel de la mesa, y pregunto a Ieoana si aquella palabra existe.

– ¿Naftikon? Es la marina.

– Soy yo mismo.

– ¿Un enigma?

– El «Nautikon» resuelve todo...

– Lo que lo resuelve todo es el teatro. Amo el teatro. Es un antiguo amor, el de todos los griegos que conozco. ¿No es el teatro una verdadera teofanía?

*

Lo que pertenece a la luna son los gobelins, las mariposas brujas, los rostros después del amor, tu piel...

*

Amar es que la gente se quiera abrazar como un pájaro que vuela.

*

Ieoana me recita estrofas en griego moderno –*demotiki*– lengua que se aproxima mucho al ronroneo de un gato; de ahí, reír, lo llamaron también *romaico*. Pregunté qué era aquello. ¿Anacreonte?

– Oh no. Son de un amigo mío, chipriota, sastre en Estambul ¿Le gusta Anacreonte?

– Él está siempre llamando a la amada, o al esclavo, deseando vino...

– Él, Anacreonte mismo, es quien nos sirve el vino. Si usted fuese Anacreonte, pediría que caminase descalza sobre pétalos de rosa, y después me besaría los pies...

– Y si...

– No, no; disculpe. Hablo de versos, ¿es usted Anacreonte?

– *París m'absorbe et m'affole...*– me decía Ieoana. –Soy muy griega...

– Toda griega, puro tipo.

– Verdad. En mi aldea los turcos no pisaron.

– ¿Cuál es su aldea?

– Ninguna. Dije sólo un viejo proverbio. Soy de Esparta. Mi marido es de Atenas.

– Pero debería ser al contrario. ¿Es celoso?

– Nunca lo fue. Nosotros los griegos no somos celosos. No podemos, porque nuestro orgullo no nos lo permite. Somos alegremente orgullosos.

*

Ki an einai ná pethánome iá tin Helladha
Thía einai he daphni miá phorá kanis pethêni.

*

Dos hombres en una canoa,
uno a popa, el otro a proa,
no son ninguna persona.

*

¿Formo parte del paisaje?

*

Si tantas veces me viste
¿podrás saber si estoy triste,
si voy o vuelvo de viaje?

*

– De algún modo– Ieoana suspira –estoy desperdiciando París.

– ¿Blasfemia?

– No. Pero es que hice votos de Penélope...

*

¡Mañana me marcho a Italia, mañana me marcho a Italia, mañana me marcho a Italia!

Amiga y amigo. Ieoana me dice que, si le gustase un poco más, o un poco menos, me maldeciría.

Poema de circunstancias:

Je m'en vais de Hellas
mon bonheur aussi.

Nous nous en allons d'emblée
nous quittons l'Olympe aux nuages
de marécage et d'étain.
Mon bonheur, eh bien
on s'en va d'ici.

Dans mon sang une poussière de pierres
dans mon coeur une griffe de lierre
des baisers bleus dans mon verre:
ah, parmi ces durs rêves
j'aimerais aimer.

Les cyprès sans ombres
les cyprès s'imposent
les lauriers moroses
les lauriers s'en vont.

Plus loin encore que moi
mon bonheur, eh bien.

*

Ieoana: –¡Ah, mon ami, vous êtes platonicien!

*

Sí, es en el *Pont Neuf* donde el Sena es más bello. Pero donde más me gusta es en el *Pont-au-Change.*

*

Letras e artes, suplemento de *A Manhà*
17 de mayo de 1953 y 13 de abril de 1954

II

28-VIII-49.- Fui hasta el final de la línea 9 del metro, la Mairie de Montreuil. *Montreuil, Monsterel* o *Monsterol, Monasteriolum.* A la iglesia,

donde fue bautizado Carlos V; también se bautiza, en el momento, un niño. El nombre es *Christian*, todo niño tiene un destino real. El sacerdote, más paternal que hierático, con sobrepelliz y estola roja, observa que los dientecillos ya están apuntando. El sacristán sirve con sencillez, aunque exhibe la simbólica cadena de plata. –*É f-fe-ta.. fidelibus tuis... Ego te exorciso...*– rezan fragmentos de ceremonia. El bebé llora. Hacen los signos. Fuera, mientras tanto, bajo el reloj de sol, en lo alto de un contrafuerte de la nave, lado sur, se guarda esta inscripción, desde hace 326 años:

VIVECELONLHEVREDELAMORT

Y el día se extiende repensadamente.

*

También los defectos de los otros son terribles espejos.

*

La caída del Hombre persiste, como la de las cascadas.

*

Todos venimos del infierno; algunos todavía guardan el calor de allá.

*

El alma insuflada en el barro no cesa de trabajar su envoltorio, en una tremenda operación química.

*

Los santos fueron hombres que alguna vez despertaron y anduvieron por desiertos de hielo.

*

¿El infierno es el cielo mismo para aquellos que para el cielo no están preparados?

*

Somos ciegos transparentes.

*

Las viejas piedras influyen como los astros; pero sólo los árboles conviven con la tierra impunemente.

*

La memoria no sabe ni siquiera andar de costado: lo que ella en verdad desea es mirar hacia adelante.

*

El azul sugiere y recuerda. Pero sólo del insignificante verde surgen las vivas apariciones.

*

La saudade es ser, después de tener.

Todo es centinela.

*

Preso en la plaza de Dios, como pez en ninguna red.

*

Es la del cincel, y no la del martillo, la mano que dirige el mármol.

*

Pero ir a buscar el mármol a la montaña.

*

O la locura legal del entusiasmo.

*

También los días van como una escala, para no descender ni subir.

*

No hay que tener miedo: al mar, no hay tempestad que lo destruya.

*

Cuánto de la materia se empaña y encapota: las almas se adormecen en la basura o sobre el oro.

*

Aviso: todas las sombras son equivalentes.

*

Lo bueno del agua encontrada y del pan por esfuerzo.

*

Precaución contra Júpiter: –¡Para empezar, no enloquezcas!

*

Sucede que aproximarse es alejarse.

*

Quiero la paz, y la pago, con un fervor de guerra.

*

El mundo aumenta siempre, pero sólo con ficticios muros de espejos.

*

Levantar los brazos hacia Dios puede ser tocar con las manos la tristeza.

*

Pero a Dios sólo se le puede dar una cosa: alegría.

*

Se rebela un poco de luna.

El fondo de todas las cosas está más allá y más acá del azul.

*

La duna, la llama y el mar son fines igualmente improbables.

*

¡La coherencia de la piedra, en la consistencia de la forma!

*

Que vamos, que vamos, hasta los punteros lo están afirmando.

*

¿Puede la propia simiente ser su necesaria tierra?

*

Fuerte es la ola –que se abandona a empuje y viento.

*

Si la simiente tuviera «personalidad», ni el árbol nacería.

*

Sólo en la hoz del río se escuchan los rumores de todas las fuentes.

*

La noche no es el fin del día: es el comienzo del día que viene.

*

Lo que sería un epitafio: en este tiempo y lugar, reposa el amigo de la armonía.

Versión de Alejandro Krawietz

En 1970 apareció en la editorial José Olympio de Río de Janeiro, Ave, palabra, *el último de los libros en que trabajó João Guimarães Rosa hasta poco antes de su muerte, ocurrida en 1967. Libro de fragmentos (o, como prefería el propio Rosa, fragmentos de un libro) en el que se reunían –de modo sinfónico– poesía y prosa, narrativa y escenas dramáticas, notas de viaje y breves ensayos,* Ave, palabra *(considerado por la crítica como uno de los textos más complejos del autor) ofrecía a los lectores una selección de trabajos que, a lo largo de los años, el propio Rosa había ido publicando en las páginas de diferentes revistas y diarios brasileños con los que mantenía relaciones de colaborador. No debe pensarse, a pesar de esto, que* Ave, palabra *sea una mera recopilación de textos dispersos; se trata, por el contrario, de un libro en el que Rosa somete la lengua portuguesa a un nuevo tipo de exploración: una suerte de demostración del coeficiente de convergencia de la palabra a partir de la diversidad. Este «Diario de París» que extraemos del libro –resultado de su estancia en la capital francesa como diplomático– reúne algunas de las características principales de esa exploración en el saber y en el sabor de la lengua del Brasil: el gusto por el aforismo, la creación lírica, el diálogo de lenguas, la nota biográfica, el humor irónico y, sobre todo, ese «desparpajo aristocrático» o «precisión popular» que hacen siempre, de la lectura de Guimarães Rosa, una fiesta de los sentidos, y que, no sin dificultad, hemos tratado de reproducir en nuestra versión.*

A. K.

Imagen y realidad de Bach en la España del siglo XIX

Enrique Martínez Miura

La difusión de la música de Bach en España fue lenta y tardía. Es imposible referirse a este proceso de recepción como parte del llamado Renacimiento Bach, fenómeno que se vivió en la primera mitad de la centuria, sobre todo en Alemania, pero también en Austria e Inglaterra, con el punto culminante de la interpretación de Mendelssohn de *La Pasión según san Mateo* en Berlín en 1829. Este siglo XX que ahora termina, tan amigo de aniversarios redondos, no se corresponde con lo ocurrido en el XIX: en España no hubo conmemoraciones ni en 1850 ni en 1885[1].

El panorama conocido parece declarar que Bach no entró a formar parte de los gustos de la realeza o la nobleza decimonónicas. Con todo, la capilla del Real Palacio puede que conociera algo en fecha relativamente temprana, pues Subirá defiende la entrada de algunas músicas del autor alemán durante el reinado de Carlos IV[2]. El Archivo de Palacio cataloga el Aria de la *Suite en re* para cuerda, el Coral variado de la *Cantata nº 140*, para orquesta, y las atribuciones espurias del aria *Perche si ingrato oh Dio*, «a solo de tiple con orquesta» y los seis *Quintetos* para flauta, oboe y cuerda[3].

Desde luego, una de las cuestiones centrales a lo largo del siglo fue la falta de ediciones de las obras bachianas. Las músicas que conocieron primero la imprenta fueron las dirigidas a la tecla que, como *El clave bien temperado*, se creían de valor únicamente pedagógico.

La institución del concierto público, por lo demás, evolucionó tardía y lentamente en España. En la primera mitad del XIX no pasaría de encontrarse en una situación de total penuria con respecto al predominio abrumador de la ópera[4]. Cuando el concierto se extiende adopta una estructura muy

[1] *Si acaso, se recogió un mínimo eco de las celebraciones en el extranjero, como en el suelto anónimo que comenta una interpretación en Colonia, el 29 de m arzo de 1885, «soberbia digna de la obra», de* La Pasión según san Mateo, La correspondencia musical, *V, nº 224, 16-4-1885, sin paginar.*

[2] *José Subirá,* El teatro del Real Palacio. (1849-1851). *Madrid, CSIC, 1950, p. 89.*

[3] *José García Marcellán,* Catálogo del Archivo de Música. *Consejo de Administración del Patrimonio de la República. Palacio Nacional. Madrid, Gráficas Reunidas, 1938, p. 23. Entradas 69, 1325 y 1474. Los quintetos, como colección: 1475; individualmente: 1476-1481.*

[4] *Así lo afirma Santiago Masarnau, con motivo de un concierto de Estanislao Ronzi, de 27-2-1836,* El Artista, *III, 1836, pp. 116-117.*

distinta de la actual, formado con piezas heterogéneas, vocales e instrumentales, variadillos operísticos o arreglos de la misma procedencia, movimientos aislados de sinfonías o piezas de cámara (muchas veces en orquestaciones ajenas al autor). A ello hay que sumar la mezcla de géneros, con lo serio junto a lo ligero (tandas de valses y polkas) y una duración desmedida, e incluso la presencia en su seno de las lecturas poéticas, por lo menos hasta los años cuarenta. Difícilmente podía encajar la música de Bach en este contexto[5]. En gran medida, el concierto en España –por lo menos hasta antes de 1870/80– es una emanación de la ópera, casi un sustitutivo, donde los virtuosos vocales interpretan los pasajes más gustados, como han de hacer también por ejemplo los pianistas con las paráfrasis y transcripciones.

Un dato de la situación, incluso cuando ya el siglo XIX está tocando a su fin, lo proporciona el hecho de que 1895 la edición crítica de la obra completa, empezada a editar por la Bach-Gesellschaft en diciembre de 1851, contara con un solo suscriptor español, el importante librero madrileño Bailly-Ballière, sito en la plaza de Santa Ana[6].

Las escasísimas ediciones autóctonas estuvieron infinitamente lejos de paliar esta pobreza. Las numerosas revistas musicales, la mayoría de corta vida, solían publicar al menos un pliego de música impresa. La primera en aparecer, *La lira de Apolo* (Madrid, 1818) era un «periódico filarmónico dedicado a las damas por el profesor Bartolomé Wirms», que sólo contenía música. Publicaba polonesas, valses, etc., para piano, reducciones para voz y piano de arias u oberturas de ópera en versión de piano, casi todo de Rossini y obviamente nada de Bach se cuenta entre sus páginas. La primera revista en sentido moderno –con artículos y noticias– fue *La Iberia musical* (enero 1842-fines de 1845), que también organizó conciertos mensuales y dio a conocer autores extranjeros.

Mucho más tarde, *La ilustración musical* publicó la *Gavota en re menor* [de la *Sexta Suite* inglesa BWV 811] de Bach[7]. La labor editorial, por otro

[5] *Como lo demuestra que José María Esperanza y Sola, uno de los grandes críticos del siglo, no recoja en su* Treinta años de crítica musical. Colección póstuma de los trabajos. *3 vols. Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1906, ni una sola mención de una obra de Bach interpretada. Cita al músico dos veces (I, pp. 161 y 437) y con el mismo motivo, la petición de Bach de que para tocar bien el clave, además de vencer la dificultad técnica, se mezclen la elegancia francesa y el canto italiano.*

[6] *Debo la localización de la librería a la amabilidad de José Gosálvez.*

[7] La ilustración musical, *Y, nº 2, 14-4-1883. Se presenta la pieza con las siguientes palabras: «... quizás la más simpática de cuantas fueron escritas en los dos siglos últimos; melodía más gentil difícilmente podría idearse...» (p. 3).*

lado, es todo un signo de la época, pues se añaden indicaciones dinámicas, sobre todo crescendos y diminuendos, así como ligaduras. Los intereses de esta revista, sin embargo, pueden considerarse bastante modernos, por lo que hace a su actitud hacia la música histórica; publicó artículos sobre Lully, Palestrina, Frescobaldi, Haendel, Guido d'Arezzo, C. P. E. Bach, Couperin, Scarlatti, Purcell o Tarradellas. Y entre las breves piezas musicales que también dio a la luz encontramos los nombres de Scarlatti, Haendel, Frescobaldi, C. P. E. Bach, F. Bach y Monteverdi. Otras músicas de Juan Sebastián Bach editadas como suplemento de la revista fueron un *Preludio con fughetta* [BWV 902] y tres gavotas más[8].

La inexistencia de un catálogo fiable y el desconocimiento de la obra bachiana provocarían más de una atribución errónea, como el *Tantum ergo* que se interpretó como suyo el Jueves Santo de 1866 en la iglesia de la Merced de Barcelona por los cantantes Gausa y Puigganer y otros miembros de la capilla[9].

El mundo de los salones privados, el que resulta menos accesible a la investigación en la actualidad, oculta probablemente una parte hoy arduamente cuantificable del proceso de recepción. Un caso que ha llegado a la imprenta apunta en esa dirección: se trata de la interpretación, por el pianista Juan Miralles, de obras bachianas no identificadas, muy probablemente fugas de *El clave bien temperado*, en los salones de los señores de Bernareggi, a los que fue invitado el periodista que nos informa. El autor («T.») afirma de Miralles que «... Bach que elevó su imaginación portentosa apoyado en una erudición profunda y unió los pensamientos más nuevos a las formas más severas...» y que, al lado de obras de Gottschalk y Chopin, «interpreta las fugas de Bach con una claridad igual a su gusto»[10].

Los conciertos instrumentales en sentido moderno –el público accede al mismo contra el pago de una entrada– no existieron sino muy raramente hasta después de mediado el siglo. Punto crucial éste de la abundante aparición de sociedades filarmónicas: Sevilla (1847), Cádiz (1847); en 1848, las hay ya en Madrid, Barcelona, Granada, Valencia, Córdoba, Málaga, Valla-

[8] *La primera de las obras en el nº 16, 21 de julio de 1883, con la chocante indicación de estar destinada «para órganos con clavicémbalo», las gavotas en los nºs 17, 28-7-1883; 23, 8-8-1883 y 34, 24-11-1883.*

[9] La España Musical, semanario artístico, literario y teatral, *Barcelona, I, nº 13, 5-4-1866, pp. 51-52. Es posible que el* Tantum ergo *fuera el en sol mayor, de los dos que compuso, de Johann Christian Bach, que requiere varios solistas vocales.*

[10] *T., «El pianista D. Juan Miralles»,* La España Musical, semanario artístico, literario y teatral, *Barcelona, I, nº 40, 18-10-1866, p. 2.*

dolid, Écija, Osuna y otras localidades. Pero los salones nobiliarios[11] o de la alta burguesía continuaron existiendo y a ellos se asistía previa invitación; por ello, sólo muy raramente –y más como actos sociales que como sesiones musicales, pues el carácter benéfico solía ser habitual– llegó la prensa a hacerse eco de sus actividades.

Una idea de cómo Bach entró en España muy poco a poco puede dárnosla su lugar en la biblioteca de un conocedor, Benito Pérez Galdós, que ejerciera la crítica musical en *La Nación*. El catálogo de sus impresos presenta las partituras en las entradas 77 a 120 y como libros de crítica o historia de la música las numeradas de la 121 a 139. Entre las primeras, figuran de Bach: 88. *Bach-Album* (Sammlung berühmter Orgelcompositionen), Leipzig. 89. *Gavotta*. Piano. 90. *Musette*. Piano[12].

La bibliografía española sobre Bach durante todo el XIX es ciertamente pobre y sólo pueden aportarse datos sobre menciones esporádicas en las revistas musicales. Demuestran abrumadoramente estas citas una falta de conocimiento directo de la música, lo que no es raro dadas las circunstancias. Uno de los pocos puntos interesantes que puede brindar el estudio de estas fuentes se relaciona con la influencia y difusión de las ideas en el XIX más que con la propia música de Bach. Así, el conocimiento de la figura del compositor no procede del área alemana, la biografía de Forkel «aparecida en 1802» o desde mediados de siglo los trabajos de la Sociedad Bach, sino del área de lengua francesa. En concreto, el peso del musicólogo belga Fétis sería determinante. El texto que se reproduce a continuación proporciona una imagen bastante nítica de un Bach anterior incluso al movimiento de recuperación:

> Juan Sebastián Bach permaneció 40 años al servicio de los príncipes de Alemania, sin otra ambición que la de cultivar para sí mismo un arte que adoraba con el mayor desinterés. No sólo no buscó los favores de la fortuna, sino que ni aun le ocupó jamás el cuidado de adquirir reputación. Algunas de sus producciones se publicaron durante su vida; las más que forman la voluminosa colección de sus obras no fueron publicadas hasta después de su muerte y otras permanecen todavía inéditas. Cuando concluía algún juego de fantasías o algunas fugas de las cuales quedaba satisfecho, le bastaba

[11] *En algunos casos se trataba de auténticos teatros, como el inaugurado en el palacio de Liria en la primavera de 1845, donde se daban obras en prosa, pero seguramente también conciertos, «para la sociedad más aristocrática», como se dijo en su momento. El archivo musical no recoge nada de Bach, según José Subirá,* La música en la Casa de Alba. *Madrid, Ribadeneyra, 1972.*

[12] *Hyman Chonon Berkowitz,* Biblioteca de Benito Pérez Galdós. *El Museo Canario, incorporado al CSIC, Las Palmas de Gran Canaria, 1951, p. 33.*

> hacerlas oír a aquellos de sus amigos a quienes consideraba como buenos jueces y se contentaba con su aprobación, colocándolas en seguida en un estante, sin concebir siquiera la idea de formarse con aquella obra un título a la estimación de sus contemporáneos, ni cuidarse del rango artístico que le asignaría la posteridad. Cuando falleció, se hallaron en su casa armarios atestados de sinfonías, oratorios, fugas y sonatas que hubieran bastado a hacer la reputación de veinte compositores y cuya existencia era conocida tan sólo de algunos amigos íntimos. Muchas veces acaeció regalar a cualquiera de sus discípulos el capricho que acababa de componer, sin reservarse una copia, ni escribir su nombre en el original; de suerte que se ignora completamente el paradero de un número considerable de piezas debidas a su fecunda pluma. Músico existe en nuestros días que ha logrado más utilidad con un simple cuaderno de contradanzas, que Juan Sebastián Bach obtuvo nunca con sus inmortales obras. Mucha abnegación se necesitaba y mucha pasión y fanatismo por el arte, para que trabajase este hombre extraordinario con tanta asiduidad, cuando sus tareas, con tal constancia y ardor seguidas, no le valían ventajosa posición, condecoraciones ni riquezas, cosas todas que se estiman mucho en los tiempos que alcanzamos y que tanto se sobreponen al regocijo interior de una conciencia satisfecha. Bach es el tipo de los artistas de antaño[13].

La idealización del compositor que se refleja en el escrito de Fétis será un lugar común no sólo de la escasa literatura española en la materia sino de toda una corriente europea empeñada en revestir de romanticismo al artista barroco. Otra traducción de Fétis, aparecida veintitrés años después, exagera evidentemente al referirse a la abundancia de publicaciones e interpretaciones:

> En nuestros tiempos se han hecho infinitas ediciones de las obras de Bach y numerosas asambleas han podido conocer el valor de ellas gracias al esmero con que se han ejecutado [...].

Considera a Bach como el compositor más grande de Alemania y consagra algunos de los tópicos favoritos de las biografías románticas: el duelo con Marchand (recogido por Forkel), la fama en vida, su modestia, la condición de inigualado ejecutante de clave y órgano, el encuentro con Federico el Grande y el episodio terminal del oculista Taylor. Musicalmente, se

[13] *Eduardo Fétis, «Los artistas de antaño y los artistas de hogaño», Madrid,* El Anfión matritense. Periódico Filarmónico-Poético de la Asociación Musical, *I, nº 3, 20-1-1843, pp. 19-22. Esta traducción, que se reproduce con ortografía y puntuación modernas, debe de ser uno de los primeros textos de cierta extensión publicados en español sobre Bach.*

destacan las fugas como las más bellas que se hayan escrito[14]. No deja de ser significativo el pasaje donde se ensaya una definición del estilo, precisamente porque se trasluce que la mentalidad romántica tenía que hacer un esfuerzo para comprender a Bach:

> [...] una originalidad sostenida, un estilo elevado, un tinte melancólico, una melodía a veces extraña pero sublime; una armonía más atrevida que correcta, pero llena de efectos. Diríase que a veces escogía expresamente temas ingratos o barrocos que al principio inspiran más admiración que placer, pero su fecunda imaginación sabía introducir luego en ellos recursos inesperados [...][15].

El citado encuentro entre Bach y Federico el Grande mereció un breve artículo de autor español varios años después[16] y aunque no recoge nada nuevo es quizá más significativo por su contradicción, pues casi da por acabada la vigencia de la música bachiana cuando afirma que «gracias al celo de sus hijos brilló todavía durante cerca de medio siglo», lo que sitúa al articulista muy al margen del Renacimiento Bach europeo.

Pueden encontrarse textos más enjundiosos que inevitablemente presentan ecos de la propia vida española del momento. Una comparación entre las sagas de los Couperin y los Bach se alimenta de anticlericalismo; la primera sería consecuencia del catolicismo vacilante, la relajación de las costumbres y un clero corrompido, frente a la escrupulosa observancia de los principios evangélicos de la segunda. Musicalmente, la comparación pasa a establecer una jerarquía que hoy nos parece insostenible: el arte de los Couperin es para el escritor –probablemente A. Galli– «fútil y superficial» –llama «chucherías musicales» a las *Suites* de François– por contraposición al «grave y profundo» de los Bach. Cita obras que, salvo la de tecla, es muy probable que no conociera en absoluto, *Misa, Pasiones, El clave bien temperado, El arte de la fuga*, y da una muestra palpable de absoluta

[14] *Sobre el arte de Bach para la composición de fugas aparece algún otro testimonio español en la literatura, como el que afirma, insistiendo en la romantización, que «... hizo interesante, bajo el punto de vista estético, la fuga, trabajo sistemático que hasta entonces se practicaba como se lleva a cabo una operación algebráica, y que desde esa época tuvo importancia melódica de que antes careciera». Francisco de P. Valladar, «La música del cuarteto»,* Crónica de la Música, *nº 170, 21-12-1881, p. 2.*

[15] *Antonio Fargas y Soler (director).* Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países. *Publicados por la España Musical. Barcelona, Juan Oliveres, 1866, pp. 51-58. La primera cita en p. 55; la segunda, en p. 56. Por su forma de expresarse, Fétis había asistido ya, por ejemplo, a alguna interpretación de* La Pasión según san Mateo *(p. 57).*

[16] *Mauricio Gray, «Juan Sebastián Bach y Federico el Grande»,* La Correspondencia Musical, *II, nº 85, 16-8-1882, pp. 4-5. La traducción de la dedicatoria de la* Ofrenda musical *es posiblemente la primera vez que aparece en castellano.*

desorientación al afirmar que Bach –al que por cierto se refiere como «poeta de los sonidos» bastante antes que Schweitzer– ilustró el género del cuarteto de arcos (!); sin embargo, no carece de agudeza al afirmar:

> La música de Sebastián Bach es hoy admirada por muchos por mera ostentación y por pocos con conocimiento de causa, pero un día vendrá, y éste será el día del mayor triunfo del arte y de mayor civilización para las naciones, en que su música será sincera y enteramente comprendida y profundamente gustada universalmente. Ojalá esto sea pronto[17].

Como símbolo de que la suerte de Bach en España comenzaba a cambiar, el primer número de *La España Musical* de Madrid –con el mismo nombre se editó otra revista en Barcelona– dedicó un artículo de cierta extensión al compositor. Aunque la valoración –el músico más grande de Alemania– y algún episodio biográfico, como el desafío con Marchand, están sin duda sacados de Fétis, el texto tiene interés por su referencia a las ediciones Litolff y Peters de las obras para órgano y piano [sic], entre ellas *Le clavecin bien tempore* [sic]. La frase «Sabido es que forman sus obras parte del programa de estudios para la clase de piano y de órgano en las principales escuelas musicales del mundo»[18] habrá ciertamente que matizarla en algún grado para la educación musical española, pero no obstante obras como *El clave bien temperado* se usaban normalmente como formación de la técnica básica del pianista. Existe una adaptación española de la época: *Introducción al clavecín bien tempéré*. Extractado de sus mismas obras, por M. Mendizábal, Madrid, Echevarría, c.1879. De algunas músicas organísticas se conocen igualmente adaptaciones españolas para piano, caso de las transcripciones de la *Fantasía y fuga en sol menor* [BWV 542] y el *Preludio y fuga en la menor* [BWV 543] hechas por Fernando Aranda (Madrid, Andrés Vidal, hijo, 1877).

[17] *A. G. «Juan Sebastián Bach»,* La Ilustración musical, *I, nº 16, 21-7-1883, pp. 1-3. Bibliográficamente, el «día» de Bach en España tardó en llegar: el primer volumen y no en solitario, se debe a José Subirá, «Juan Sebastián Bach. Sus ascendientes y descendientes»,* Los grandes músicos. Bach. Beethoven. Wagner, *pp. 11-70. Madrid, M. Pérez Villavicencio, 1907. Este fue el primer libro publicado por Subirá y es ya un texto de la era posterior a Spitta y Schweitzer. Por la fecha, debe quedar fuera de estudio, si bien puede indicarse que muestra ya una comprensión casi moderna de Bach y en gran medida es la culminación de los procesos anteriores, fragmentarios o incompletos.*

[18] *C. Pintado, «J. Sebastián Bach»,* La España Musical. Revista político-artística literaria, *I, nº 1, Madrid, 7-12-1886, pp. 5-7. El autor del texto es seguramente Carlos Pintado y Argüelles, músico mayor del regimiento de Covadonga, compositor del que la propia* España musical *publica* Infanta Isabel, *una mazurka de salón para piano dedicada a S. A. R., e igualmente la mazurka de salón* Eulalia, *para banda instrumental. Puede comprobarse que el afrancesamiento de la concepción española decimonónica de Bach afectaba hasta a la titulación. Este dato y las menciones a las ediciones y función pedagógica en p. 7.*

Ahora bien, los anuncios de la prensa indican que se vendían ediciones más respetuosas con el original. Así, en el catálogo del editor Andrés Vidal y Roger figura la entrada: *BACH. Célebre colección de preludios y fugas en todos los tonos mayores y menores dividida en dos libros*[19], si bien su inclusión entre los «Métodos, ejercicios y estudios» nos recuerda lo que se tardó en reconocer –no sólo en España– la verdadera dimensión artística de esta música. Otras ediciones parecen presentar un mayor intervencionismo en el original bachiano, como es el caso de *Los clásicos de la infancia, obras simplificadas y arregladas para las manos pequeñas* por W. Lenz, donde figuran unos genéricos «J. S. Bach.- 30 trozos célebres»[20].

Pedagogía y música práctica confluyeron con toda seguridad en muchos casos. Otra cosa es que se conserve constancia de tal hecho; la hay, por ejemplo, de la interpretación del *Concierto en fa* en el Conservatorio de Madrid por López y Trueba, alumnos de Mendizábal, el 9 de febrero de 1879[21].

El arreglo del texto musical bachiano fue un fenómeno extendido a toda Europa que alcanzaría cotas de auténtica recreación en algunos casos. Una *Meditación* de Bach-Gounod se escuchó en el Ateneo catalán de Barcelona interpretada por Ginferrer (violín), Font (piano) y Martínez (armónium) en abril de 1866[22].

La desmedida fortuna del *Ave María* de Gounod basado en Bach llevó a establecer comparaciones que hoy parecen sumamente extrañas, como la que equipara estos dos nombres con los de los hoy olvidados Enrique Bertini y Luis Odero[23]. A partir del *Ave María*, construido por Gounod sobre el primer preludio de *El clave bien temperado*, hubo incluso un arreglo en castellano a cuatro voces, realizado por José Gonzalo (Madrid, José Lodre, 1875).

Otro factor determinante de la recepción bachiana en España se daría en la actividad de los virtuosos del piano. La presencia de Anton Rubinstein

[19] *Puede verse el anuncio, por ejemplo, en* La España Musical, semanario artístico, literario y teatral, *Barcelona, I, nº 23, 14-6-1886, p. 94.*

[20] *Enoch Frēres et Costallat, Editeurs, París. Se vendía a 2 francos. Aparece el anuncio, por ejemplo, en* Crónica de la Música, *nº 120, 6-1-1881, p. 7, pero se repite en casi todos los números siguientes de esa época.*

[21] Crónica de la Música, *II, nº 21, 13-2-1879, p. 3. Puede tratarse de una transcripción para piano a cuatro manos del* Concierto italiano *BWV 971.*

[22] La España Musical, semanario artístico, literario y teatral, *Barcelona, I, nº 13, 5-4-1866, pp. 51-52. La transcripción de Gounod es la* Meditación sobre el primer preludio de Bach, para violín, piano y órgano, *escrita en 1852.*

[23] *José Rodríguez Fernández, «Dos obras de cuatro autores»,* Enciclopedia musical, *Barcelona, III, nº 26, 30-Y-1886, pp. 10-11. El autor llega a afirmar que la pureza de inspiración de Bertini no es menor que la de Bach.*

en varias ciudades españolas –Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Granada, Málaga, Cádiz– a comienzos de 1881 supuso un auténtico revuelo, tal como refleja la prensa musical de la época. Se le recibe como el rey de los pianistas y la admiración permitió programas enormes y difíciles. Así fue comentada la sesión madrileña del Teatro de Apolo del 7 de febrero:

> Hasta las obras de mayor complicación y de más oscuridad, como el *Carnaval* de Schumann, la *Fantasía* de Chopín, las *Fugas* de Bach y la *Sonata* de Beethoven, que requieren un oído muy educado para apreciar sus bellezas, el talento de Rubinstein y su singular habilidad las revestía de un carácter tan interesante y de tan rara expresión que el público no podía contener su entusiasmo [...][24].

Al día siguiente, en el Conservatorio, Rubinstein se atrevió con la *Fantasía cromática y fuga*, una obra especialmente maltratada en el XIX, cuando no era raro amputar su segunda parte, pero que fue nuevamente bien recibida:

> [...] y empezó a tocar la *Fantasía cromática*, donde Bach ha arrojado a manos llenas notas mil, impregnadas de claroscuro y brillante colorido, realzado, por así decirlo, con arte indefinible por el ejecutante[25].

La tradición europea del pianista virtuoso que incluía obras de Bach en sus programas con un cierto sentido exhibicionista, puede entenderse prolongada por Isaac Albéniz. En su concierto en el Salón Romero de Madrid, el 24 de enero de 1886, el artista tocó el *Concierto italiano*[26]. Sabemos por otra fuente que Albéniz, el año del concierto, tenía en repertorio, junto a la mencionada, la *Fantasía cromática*, «una suite inglesa y diez diversas piezas»[27].

Asimismo conocemos, gracias a la correspondencia de Albéniz conservada en la Biblioteca de Catalunya, que el creador de *Iberia* interpretó un concierto bachiano no identificado con d'Indy en París en 1896 y otro con

[24] *José Esteban y Gómez, «Los conciertos de Rubinstein»,* Crónica de la Música, *nº 125, 10-1-1881, p. 2. La sonata beethoveniana fue la op. 111, las fugas de Bach es muy probable que pertenecieran a* El clave bien temperado.

[25] *Doctor Fausto, «Rubinstein en el Conservatorio»,* Crónica de la Música, *nº 125, 10-2-1881, p. 3.*

[26] *No mucho después, Galdós escribe con penetración: «Albéniz, que es aún muy joven, va en camino de ser un Rubinstein». Benito Pérez Galdós,* Arte y crítica. Obras inéditas. *Madrid, Renacimiento, 1923. En el artículo «La música», 3-3-1886, pp. 25-36. La cita en p. 29.*

[27] *Antonio Guerra y Alarcón,* Isaac Albéniz. *Madrid, 1886, p. 38. Hay edición facsímil: Fundación Isaac Albéniz, Madrid, 1990. Es de lamentar la vaguedad de la enumeración del autor.*

Ropartz en París en 1899, así como una obra de tecla en Londres en 1891.

Otro pianista y compositor de la naciente escuela del nacionalismo español, Enrique Granados, estuvo vinculado en alguna medida al nacimiento del interés por Bach en Barcelona, como prueba su interpretación al piano del *Concierto para dos violines* [en re menor BWV 1043] (Barcelona, Societat Catalana de Concerts, mayo de 1897) con Crickboom y Angenot en las partes de cuerda de una versión de cámara de la obra para sólo estos tres instrumentos[28].

Joaquín Nin-Castellanos, que estudiaría con d'Indy a partir de 1902, ofrecía en primera audición barcelonesa «un preludio» bachiano (Ateneo, 1 de febrero de 1899) sin identificar, aunque de probable pertenencia a *El clave bien temperado*[29].

Más astros del piano de la época venidos del extranjero programaban de tanto en tanto partituras bachianas. Emil Sauer recurrió como el autor de *Iberia* al *Concierto italiano* –que en el programa figura como «Concert dans le styl italien»– para su sesión del Teatro Español de Madrid del 26 de octubre de 1883[30]. O también Theodor Ritter, que interpretó en el Teatro Principal de Barcelona *Una Gavota* de Bach, a fines de noviembre de 1880[31].

Ahora bien, las interpretaciones al piano no deben hacernos creer que existía una ignorancia generalizada de para qué instrumento de tecla escribió realmente Bach. Era una cuestión del gusto generalizado de la época y de una preferencia por parte del artista, así como la condicionante muy evidente de disponibilidad del instrumental. Con todo, en fecha tan temprana como 1857[32] y a propósito de un concierto histórico celebrado en París por el matrimonio Farrenc, que tañeron piano y clave, en diciembre de ese año, el corresponsal español señala como imperioso «[...] hacer renacer la tradición casi perdida y tan necesaria para interpretar con el debido estilo las obras de los autores clásicos [...]» y poder recrear así apropiadamente a Frescobaldi, Bach, Couperin y Scarlatti[33].

[28] Butlletí de la Institució Catalana de Música, *nº 7, mayo 1897, p. 6.*

[29] *La novedad es afirmada por un cronista anónimo en el* Butlletí de la Institució Catalana de Música, *nº 28, febrero de 1898, p. 5. Debe tenerse en cuenta, con todo, lo señalado en nota 43.*

[30] La Correspondencia musical, *III, nº 147, 25-10-1883, p. 6.*

[31] Crónica de la Música, *III, nº 115, 2-12-1880, p. 4. Este tipo de imprecisiones al referirse a la música interpretada era desafortunadamente muy común en la época y no afectaba únicamente a obras no bien catalogadas como las de Bach.*

[32] *La prehistoria –entendiendo como tal sus manifestaciones anteriores a Wanda Landowska– del movimiento auténtico de interpretación de la música antigua está todavía por hacer.*

[33] *Son los compositores citados por el autor. El texto teórico está en Francisco Lozano, «La clave y el piano (1). Investigación histórica»,* La España Artística. Gaceta musical de teatros, literatura y nobles artes, *Madrid, I, nº 9, 28-12-1857, pp. 65-67. La noticia del concierto en*

Si pasamos a las obras grandes, las necesitadas de un grupo instrumental numeroso, la cuestión adquiere un sesgo particular. Bretón o Barbieri dirigían algo de Haendel de cuando en cuando –el primero ponía con regularidad en atriles el llamado *Largo religioso*–, pero no se han localizado interpretaciones suyas de Bach, como tampoco del violinista Monasterio[34]. El director Mariano Vázquez, que introdujo tanta música antes no escuchada, sí que puso en atriles creaciones del *Kantor.* El concierto celebrado por la Sociedad de Conciertos de Madrid en el Teatro de la Zarzuela, el 23 de marzo de 1884, contuvo tres números, entre ellos una *Gavota* y un *Rondó*, acaso obras de tecla instrumentadas. Un anónimo cronista recoge la favorable acogida del público:

> Los tres números de S. Bach son admirables, de muchísimo efecto, especialmente la *Gavota* y *Rondó* de buen corte melódico y de exquisita inspiración y en ella brillaron de un modo singular los instrumentos de cuerda. Fue repetida a instancias de la concurrencia[35].

Una idea del puesto entonces ocupado por Bach en el repertorio, poco menos que una rareza, nos la proporciona la nutrida temporada de conciertos –dominada sobre todo por Wagner– dirigida por Mancinelli a la Sociedad de Conciertos de Madrid, cuando sólo se escucha una *Gavota*, acaso procedente de una obra de tecla, en instrumentación de Gevaert[36].

También algunas de las novedades más importantes en el terreno orquestal llegaron de la mano de artistas extranjeros, como los influyentes conciertos dirigidos por Vicent d'Indy en la Sociedad Catalana de Conciertos

«Clave y piano. Concierto histórico», nº 8, 21-12-1857, p. 59. En el nº 9, p. 65, afirma Lozano «Juan Sebastián Bach fue uno de los más grandes músicos de Alemania y quizá el más grande de todos como observa Mr. Fétis que nos suministra parte de todas estas noticias biográficas». La nota es interesante no por su maximalismo jerárquico sino por corroborar que la mayor parte de la información sobre Bach llegó a España en el siglo XIX del área francófona y de Fétis en croncreto.

[34] *José Subirá afirma que Bach fue uno de los músicos programados por Jesús de Monasterio, pero sin entrar en detalles, con la Sociedad de Conciertos en el Teatro Circo Rivas. «Sinfonismos madrileños del siglo XIX»,* Temas madrileños, *VII, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954, p. 29. No se ha localizado un dato que corrobore esta afirmación. En cuanto a la música de cámara, la Sociedad de Cuartetos se centró obviamente en las páginas para cuatro arcos de Haydn, Mozart y Beethoven, pero también programó alguna sonata barroca; por ejemplo, dos de Tartini con acompañamiento de piano realizado por el propio Monasterio a partir del bajo continuo. Se oyeron igualmente sonatas de Scarlatti por el pianista Dámaso Zabalza.*

[35] *Anónimo, sección Conciertos, Zarzuela,* La correspondencia musical, *IV, nº 169, 27-3-1884, p. 4.*

[36] *El 22 de febrero de 1891 en el Teatro Real. Antonio Peña y Goñi, «Luis Mancinelli y la sociedad de conciertos de Madrid», segunda parte,* Revista Contemporánea, *XVII, abril-junio 1891, p. 49.*

en el Teatro Lírico de Barcelona en 1895. Cinco conciertos de clara estructura histórica, donde figuraron obras de Destouches, Rameau, Gluck, Haydn o Mozart y que se han valorado como la serie más importante de esa institución[37]. De Bach se oyeron la «Sinfonía pastoral» del *Oratorio de Navidad* y el *Concierto para clave y cuerdas en re menor* [BWV 1052]. El 6 de noviembre de 1898 d'Indy pondría nuevamente en atriles, con la misma orquesta y en el mismo local, un «Concierto para dos violines y orquesta», que en principio debemos identificar con el *Concierto en re menor* BWV 1043. La transcendencia de este tipo de visitas puede ser calibrada en el comienzo regular de la programación de Bach por artistas autóctonos. Ya en 1897 (el 8 de junio), Antonio Ribera dirigió a la Sociedad en la Polonesa y el Minueto de la *Suite en si menor* [BWV 1067][38].

La Institución Catalana de Música, que por cierto programó mucha música polifónica, quiso presentar *La Pasión según san Mateo*, de la que se afirma en el momento que se interpretaba todavía muy poco en el extranjero, junto a *La infancia de Cristo* de Berlioz, pero los organizadores han oído hablar de ambas obras como creaciones de gran magnitud. He aquí el pasaje relativo a Bach:

> En *La Passió segons Sant Matheu* hi hà 78 números, y's componen d'aries, recitatius, chorals, y els restants són pels dos chors, les dues orquestes y amb combinacions, d'alguna veu. Ademés, tots els números van acompayants d'orga.
>
> Es necessita un número considerable d'executants, que entre tots puja a dos cents. Per lo tant, és per demés dir que és menester un gran local per quan arribarà'l dia de donar-ho a coneixer, havent pensat en principi amb el Teatre del Liceu, y, per si no fos possible, amb el Líric[39].

En Cataluña, la lenta introducción de la obra bachiana tuvo curiosas repercusiones ligadas a la Renaixença. El abundante asociacionismo coral[40], que en realidad afectó a toda la península en la segunda mitad del

[37] *Luis Lamaña,* Barcelona filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925. *Barcelona, Elzeviriana, 1927, pp. 204-5.*

[38] Butlletí de la Institució Catalana de Música, *nº 8, junio de 1897, p. 5.*

[39] Butlletí de la Institució Catalana de Música, *nº 8, junio de 1897, p. 3. La cita catalana es interesante porque evidencia que en la época sólo podía partirse de un planteamiento mastodóntico de la obra. Inevitablemente, se suscita una cuestión: la de si pudo influir en la recepción española de Bach el hecho de que su música religiosa fuese mayormente luterana y hubiera de darse en el seno de una sociedad cerradamente católica, teniendo que esperarse, por ello, a fin de siglo, un momento más abierto a este respecto.*

[40] *El significado de estas agrupaciones fue no sólo de orden musical o cultural sino social y hasta político, pues su objetivo de «redención del trabajador» no puede explicarse más que como una respuesta cristiana al auge de los movimientos asociativos marxistas o anarquistas.*

siglo, cuajaría en interpretaciones corales con traducciones catalanas de los textos. Así, se encuentra la ejecución del coral para voces mixtas titulado *Alegra't, pobre esperit!* por la Institució Catalana de Música en Barcelona en abril de 1897 (6-12-1897), con dirección de los cantores por Joan Gay y que contó con la traducción catalana de Joan Maragall:

Oh! Jesucrist Nostre Senyô
que al cel t'en pujes ara,
hont hi hà dels Sants la comunió,
hont regna Déu lo Pare.
Tu per nosaltres has triomfat
en la batalla contra'l pecat.
Cantem la gran victoria,
cantem la teva gloria.
Crida'ns al cel y volarem
amb ales ben segures
y lluny del món habitarem
celestials altures.
Quan vindrà l'hora, oh tu, Déu meu,
que jo m'alegri ben aprop teu?
Quant temps encar d'ausencia?
Senyor, dom ta presencia![41]

Sesión importante ésta en la que figuró la palabra maragalliana, porque se registra como una de las primeras –si no la primera– monográficas con música de Bach en toda España y se realiza una incursión en varios números de *La Pasión según San Mateo.*

En las obras completas de Maragall, bajo el epígrafe «Chorals de Bach (Chor mixt)» aparecen otros dos corales[42] –mas no el de arriba–, que fueron traducidos para una interpretación del Orfeó Català, dirigido por Lluís Millet, en el Teatre Lírich, el 4 de abril de 1897.

[41] *Aparece publicado en el* Butlletí de la Institució Catalana de Música, *nº 6, abril de 1897, p. 4. El coral traducido es* Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ *de la cantata* Gott fähret auf mit Jauchzen *BWV 43.*

[42] *Tinc l'ànima entregada/a Aquell qui l'ha creada. No sento cap recel,/perquè de nit y dia/i a la vetlla sempre hi guia/el Pare que és a dalt del cel. Es una traducción libre del coral* So sei nun, Seele, deine *que aparece en las cantatas* Meine Seufzer, meine Tränen *BWV 13,* Sie werden euch in den Bann tun *BWV 44 y* Allen Meinen Täten *BWV 97.*

Que ditxosos heu estat, oh justos!/per la mort al cel pujant augustos,/tot deslliurant-vos d'aquest món y dels pecats adustos. Este coral no es fácil de identificar en el cuerpo bachiano, salvo que se considere como una versión libérrima de Alsdenn so wirst du mich *de la cantata* Auf Christi Himmelfahrt allein *BWV 128. Joan Maragall,* Obres completes. I. Obra catalana. *Barcelona, Selecta, 1970, p. 536. El primer coral volvió a oírse el 10 de abril y el 24 de julio del mismo año.*

Los dos últimos decenios del XIX, con la animación de la actividad de los conciertos, prepararon la etapa de notable riqueza de la vida musical de los años anteriores a la Guerra Civil. También para Bach –poco a poco, si se quiere– comenzaron a sentarse las bases de una mayor difusión.

En medio de una sesión de la Sociedad de Conciertos de Madrid, con Bretón como director (Teatro Príncipe Alfonso, 18 de marzo de 1888), Enrique Fernández Arbós tocó dos movimientos para violín solo, la *Fuga en sol menor* [*Sonata I* BWV 1001] y el *Preludio en mi mayor* [*Partita III* BWV 1006], que se acreditan en el programa de mano como «por primera vez»[43]. Encontramos una interpretación completa de una obra violinística de esta clase unos años después, a cargo de Mathieu Crickboom, violinista y compositor belga, discípulo de Ysaÿe, muy relacionado con la vida musical española de la época, pues enseñó en Barcelona, fue concertino de la Sociedad Filarmónica (1896-1905) y fundó un cuarteto de cuerda con Casals. En la velada que nos interesa (Madrid, Salón Romero, 21-4-1896), Crickboom, que actuó entonces con el cuarteto de su nombre y el pianista Tragó, interpretó en solitario la *Sonata en sol menor* [BWV 1001]. El propietario del programa de mano consultado, Cecilio de Roda[44], director que fuera del Conservatorio madrileño, anota en el dorso: «Ha tocado eso Crickboom de 1ª; cantándolo todo de modo inimitable», lo que inevitablemente nos lleva a pensar en una lectura romántica de la obra. No mucho más tarde (Madrid, Salón Romero, 1-12-1890), el violonchelista Rubio toca dos movimientos, Sarabanda y Gavota de la *VI Suite* (que el programa denomina «Sonata»). Se suele dar como probado que Casals descubrió las *Suites para chelo solo* de Bach en 1890 y las interpretó íntegramente por primera vez después de doce años de estudio; es decir, entrado ya el siglo XX. Naturalmente ello no implica la inexistencia de algunas ejecuciones anteriores del propio Casals, en su caso frag-

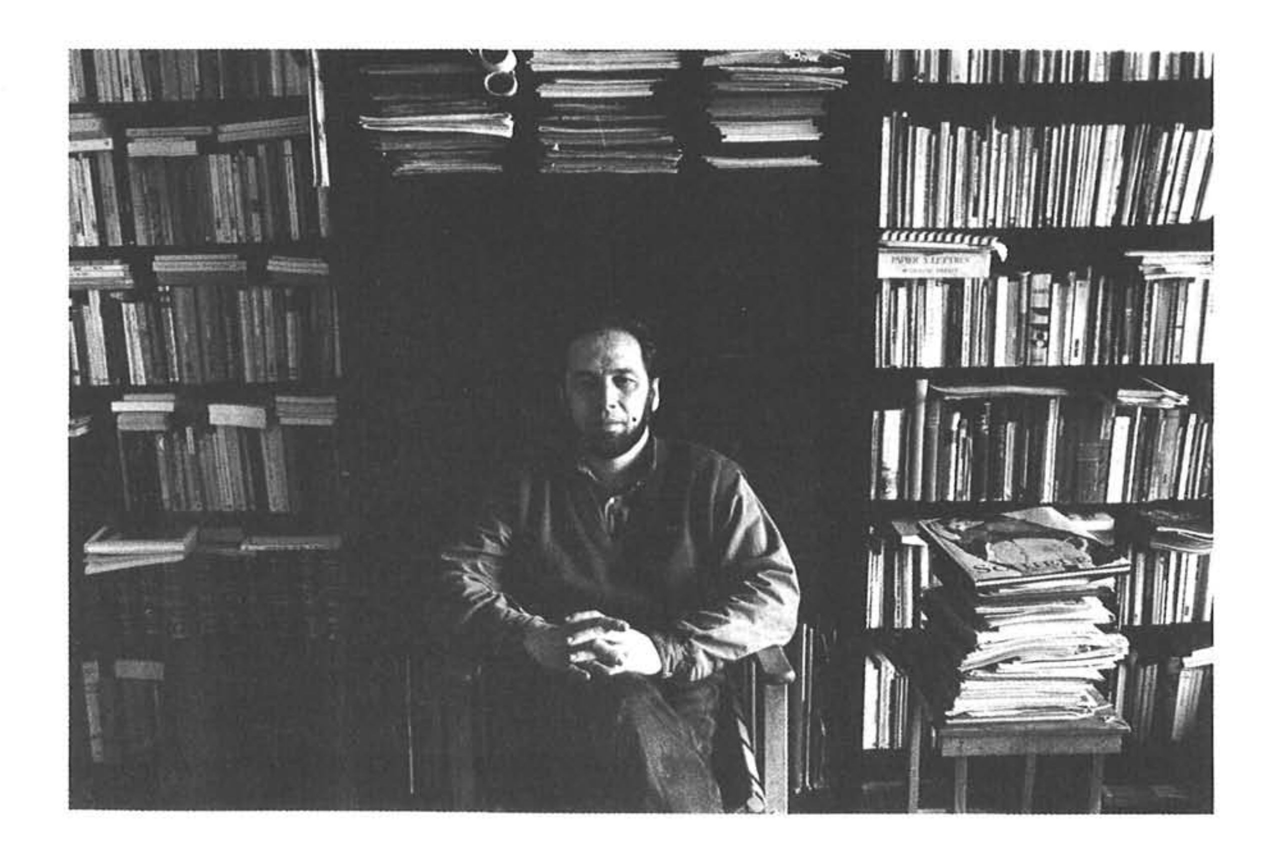
[43] *El problema de fijar los estrenos españoles de la mayoría de las obras de Bach resulta, en las condiciones actuales, insoluble. El gran violinista español de la época, Sarasate, no parece que tocara música de Bach en España en el XIX, aunque sí en el extranjero, como se documenta en el libro de Luis G. Iberni,* Pablo Sarasate, *Madrid, ICCMU, 1994. La primera interpretación bachiana localizada de Sarasate en España es la de su arreglo para violín y orquesta del Aria de la* Tercera Suite *[BWV 1068] (Pamplona. Teatro Gayarre, 8, 9, 10-7-1904. Sociedades Artístico Musicales Santa Cecilia y Orfeón Pamplonés, director: Ricardo Villa, sancionada como «primera vez» por dichas organizaciones). Que el Aria de la* Tercera Suite *se había convertido en un pasaje bachiano «favorito» lo atestigua la interpretación de Crickboom con la Societat Filarmónica de Barcelona (24-1-1898).* Butlletí de la Institució Catalana de Música, *nº 16, febrero de 1898, p. 6.*

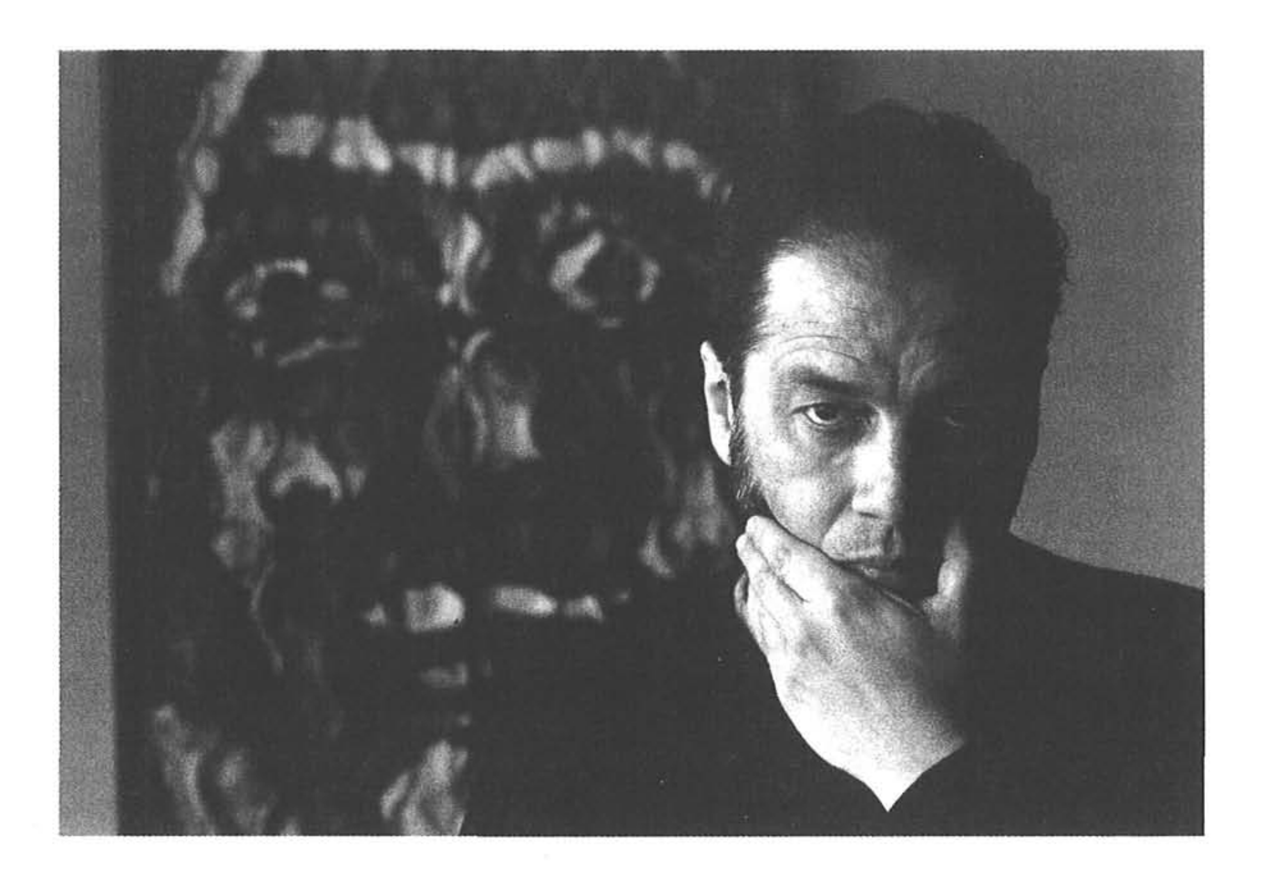
[44] *Muchos de los programas de mano, fuente de esta parte del texto, conservados en la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid proceden del legado Roda.*

mentarias[45], y las interpretaciones de instrumentistas hoy olvidados, como Rubio.

El pianista José Tragó aparece como un músico interesado en Bach en la última fase del período. Tocó la *Fantasía cromática y fuga* en el Salón Romero –un foco de introducción de nuevos repertorios y recuperación de los desatendidos– (22 de marzo de 1895) y dio a la imprenta su *Escuela de piano. Invenciones de Johann Sebastian Bach ordenadas, digitadas y anotadas por José Tragó.* (Madrid, Almagro y Cía, 1898-1900). Este tramo final nos lleva a un problema distinto: la recepción española de Bach en el siglo XX.

[45] *La que acaso sea la primera interpretación madrileña de música de una* Suite *por Casals pertence ya al siglo siguiente: Teatro de la Comedia, 26 y 28-10-1901. El violonchelista catalán tocó el Preludio, la Sarabande y la Allemande de una* Suite *no identificada en el programa de mano conservado en la Biblioteca del Real Conservatorio de la capital.*





Arturo Carrera

Entrevista con Arturo Carrera

Edgardo Dobry

El poeta Arturo Carrera nació en Pringles, provincia de Buenos Aires, en marzo de 1948. En los años sesenta dirigió junto a César Aira la revista literaria *El Cielo.* Desde principios de los setenta se suceden sus libros, que suman una veintena; los títulos más importantes son *Escrito con un nictógrafo* (1972), *Momento de simetría* (1973), *Oro* (1975), *Ciudad del colibrí* (1982); *La partera canta* (1982); *Mi padre* (1983); *Arturo y yo* (1984); *Animaciones suspendidas* (1986); *Ticket para Edgardo Russo* (1987), y *Children's Corner* (1989, reeditado recientemente como el primero de una colección que recogerá toda la obra de Carrera en la editorial Tusquets de Argentina). Ya en los noventa publicó *Negritos* (1993); *Nacen los otros* (1993)*; La banda oscura de Alejandro* (1994) y *El vespertillo de las Parcas* (1996). Este último fue seguramente su libro más elogiado por la crítica, y se convirtió además en un insospechado éxito de ventas. Ahora, dos editoriales españolas tienen previsto publicar poemas de Arturo Carrera: antes de finales del 2000, Ediciones Libertarias, de Madrid, anuncia la salida de *Carpe diem*; para el año que viene, Pre-textos, de Valencia, tiene programado publicar *Tratado de las sensaciones* (a éste pertenecen los poemas que el poeta leyó en junio de 1999 en el Ateneo de Barcelona). Carrera ha sido distinguido con diversos galardones, entre ellos el importante Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires (que en Argentina equivale prácticamente a convertirse en poeta laureado) y la beca Guggenheim.

En los años ochenta Carrera fue, junto a Néstor Perlongher, el máximo representante argentino del movimiento denominado neobarroco, que abarcó casi toda la América de habla castellana. El cubano Severo Sarduy, cacique de esa tribu variopinta, tras la publicación de *Children's Corner* comparó a Carrera con José Lezama Lima, el poeta a quienes los neobarrocos consideraban su maestro esencial: «Desde *Enemigo rumor* de Lezama Lima no leía nada igual. Carrera es ahora el heredero sin nexo, ni en el tiempo ni en el espacio, de *Orígenes.* Es decir, se produjo allí, en esos años, una fulguración cuyo rayo nos atraviesa, como la luz de una estrella difunta, y que Carrera recoge no en las metáforas ni en la sintaxis, sino en el tono, en el crepúsculo –con sus delfines de la fuente y su taza de piedra

vieja– cuya luz lo baña todo.» Estos elogios de Sarduy son citados con tanta frecuencia que más de un lector los sabrá ya de memoria. No porque la poesía de Carrera los necesite, sino porque dan alguna pista acerca de la poética de ese movimiento tan disperso, tan amplio y difícil de ceñir a unos rasgos comunes como fue el neobarroco. En todo caso, los libros de Carrera están lejos de reducirse a esa «fulguración»: dibujan su propia trayectoria, nítida, como un haz de voces que se tejen y destejen –voces de la memoria, de las tías sicilianas, del padre, de las señoras del pueblo en la peluquería y, por su puesto, las voces del inconsciente, las pulsiones vociferantes, lo que podríamos llamar la épica psicoanalítica de Carrera–, en una afinación cada vez más aguda y sin embargo cada vez más modulada. La figura del niño está siempre en primer plano: el niño demiurgo de Lewis Carroll –la Alicia que transita parsimoniosa desde su país maravilloso hasta el de la *Lógica del sentido* de Gilles Deleuze–, el inventor de juegos, el descubridor de todas las cosas, el monstruito narcisista, el que hace estallar la lógica universal en un sinfín de acontecimientos individuales, específicos, que reúnen de otra manera la dispersión del mundo, de las percepciones sensoriales.

El vespertillo de las Parcas, por ejemplo, parte de un descubrimiento arqueológico: en una playa de la provincia de Buenos Aires la espuma de la marea alta dejó grabadas sobre la piedra las pisadas de unos niños que vivieron hace unos siete mil años; Carrera los supone paseando por la playa al atardecer (el neologismo *vespertillo* surge de un cruce entre *vespertilio*, que significa murciélago, y *vespertino*, o sea «del atardecer»; ejercicio típico de Carrera, que fuerza en el nombre las pistas de la identidad, en este caso el murciélago, que vuela al atardecer), los funde con los atardeceres de su infancia, con la autoindagación «arqueológica» de los objetos y recuerdos de su madre, muerta cuando el poeta tenía poco más de un año, con las canciones en dialecto que cantaban sus tías, y todo eso lo aglutina con las Parcas, con la materia mitológica. El resultado es uno de los logros más altos que ha dado la poesía hispanoamericana en los últimos tiempos. Y, en la impregnación del dialecto siciliano en la lengua poética de Carrera, *El vespertillo...* es, también, un hito en la poesía argentina. Me refiero a la ilusión sarmientina del inmigrante cultivado enfrentada a la realidad del hombre recién bajado del barco, analfabeto que habla en dialecto, y que no es depositario de la alta cultura europea sino de una regional tradición de creencias y saberes populares. Ese inmigrante que repugnaba a Lugones y al cual pretendía conjurar mediante la ficción de un castellano puro, no contaminado de barbarismos itálicos, aquellos analfabetos recién llegados a la frontera del desierto (en *Ema, la cautiva* de César Aira, Pringles, la ciu-

dad natal de Carrera, está, justamente, sobre la línea de frontera, en el límite de lo que podríamos llamar la «filiación» argentina) tuvieron su descendencia, y ahora un nieto de aquellas sicilianas busca en la memoria de las *canzonette* y las *filastrocche* la verdadera poesía argentina. Pero no ya poesía popular, sino al contrario: la poesía «culta» más elevada, la que alcanza su momento sublime encaramada en los pilares de esa precisa habla del país.

–No creo que sea exagerado decir que en la poesía argentina ésta es la época de –entre pocos más– Arturo Carrera. Cuando vos empezaste a escribir, ¿era la época de quién, en Argentina? ¿Y fuera de Argentina?

–Tu pregunta me hace pensar en el *Carnaval en la playa*, de James Ensor. Durante mucho tiempo, ese cuadro fue uno de mis preferidos. Lo tuve muy cerca de mí, y lo interrogaba, trataba de preguntarle qué venía a decirme, qué quería de mí, por qué me conmovía. Un día imaginé que yo veía allí, en su figuración discreta, en los colores, en esas máscaras cuarteadas por la luz obsesiva del verano en la playa, a la exigua comunidad de mis lectores.

Muchos poetas tienen este tipo de obsesiones. Mallarmé llegó a anotar en su *Libro inconcluso*, con números delicados, una cifra que podía contener a sus improbables lectores; y hay mil otros ejemplos más. De modo que mis lectores están ahí, mi época está ahí, en esa playa trabajada por la arena de la pesadilla. Son jóvenes, sí, estoy seguro; y hay niños también, de eso no cabe duda. Pero ¿qué vienen a decirme, esos lectores, de esta época? Sin duda, que yo no existo, salvo en esa bruma que todo lo lija y alisa. Que soy parte de esa bruma en eses que hacen los espejismos. Pero que detrás de esa pintura, de esos niños y viejos y mujeres pintados pero muy comidos por el viento y la sal, hay, afortunadamente, presencia. Le debo a San Juan de la Cruz, y a Pasolini, y a Bonnefoy, esas palabras todavía de hoy: la dolencia de amor en este mundo –en este fin de siglo– no se cura, sino con la «presencia» y la «figura».

Poco a poco, para mí, esas palabras se han transformado en *maîtres-mots*, en palabras, como decía Paulhan, que pasan a ser el pensamiento central de quienes las pronuncian. ¿Tengo derecho a apropiármelas? ¿No es acaso en la atracción, en el afecto hacia esa invisible pero soñada comunidad de lectores –presencia, figura– donde produzco mis propios *maîtres-mots*? ¿Mi *maître-mot* cuál sería sino infancia, resistencia o persistencia en la indeterminación para este mundo, para esta pesadilla climatizada?

Pero tu pregunta insiste. Quiere que yo vea a mis improbables lectores y además imaginar cómo verían ellos a su poeta preferido. Cada lector,

supongo, ha de tener su poeta en una época dada. Cuando yo tuve dieciocho años y fui desde mi ciudad natal que se llama Pringles, donde leíamos a Vallejo, a Lorca y a Neruda, hacia Buenos Aires, donde se leía mucho a Girondo, a Huidobro y a los surrealistas en general, tuve amigos que preferían a Girri, a Cernuda y a Pizarnik, que yo adopté como mis preferidos. En los setenta se leyó mucho a Juan Gelman, poeta que ahora yo leo con admiración. ¿Pero hay un solo poeta que se lea en una determinada época, o más bien segmentos de épocas, con sus lectores como franjas de pintura cuarteada, que leen segmentos o vidas de poetas con sus afectos infinitos, sus máscaras?

–¿En qué momento conociste la poesía de Juan L. Ortiz? ¿Lo conociste a él personalmente? ¿Lo reconocés como una influencia importante?

–Juanele es otro caso extraordinario –no lo conocí personalmente, pero lo empecé a leer de adolescente, y me influyó–, sí. Puesto que si la poesía escrita puede ser un empirismo, es decir una sintaxis y una experimentación constantes dentro de no importa cuáles límites, podemos imaginar a Juanele Ortiz como la experiencia de lo imperceptible, de una pragmática de lo imperceptible. Y eso me gusta. Él veía todo, pero se había vuelto imperceptible. Su «empirismo» lo había llevado a atravesarlo todo como el viento; pero para decirlo de un modo más directo: se había vuelto gato, tenía, como dice Deleuze, entre sus devenires, un devenir gato; aunque también fue un régimen de ríos, con sus deltas, sus afluentes, las islillas, las arenas, las florcitas, las cañas... Y estuvo años en esa potencia imperceptible, amando lo que lo rodeaba, adorando esos gatos, esas arañitas que tejen en sus poemas los diminutivos, y era leído sólo por la comunidad de sus lectores, amigos que lo cuidaban desde lejos, como en ese aforismo de Foucault: «pensar que alguien está solo es rezar por él». Y ahora lo descubren. Enhorabuena; es un poeta único y hay que descubrirlo cada vez, y leerlo, y darlo a leer a los amigos.

Pero lo que vos querés saber es si yo lo leí, y cómo. Debo reconocer constantemente su fuerza, que al leerlo, multiplica en nosotros la afirmación de una alegría, de una presencia esperanzada, incontenible, que convierte nuestro pensamiento en algo que no se reduce a la conciencia. Por eso, para pensar las variaciones prismáticas de la naturaleza, de esa naturaleza que recibimos y que tanto nos toca, hay que leer a Juanele como para indisciplinarnos. Porque con su misterioso rigor atrae una alegría profunda, casi inalcanzable; pero que nos hace vibrar y vivir esa eficacia de la poesía sin dejar de mostrarnos el dolor, la injusticia incluso, el pliegue de oro de cier-

ta miseria de belleza. Y con una evolución constante en lo formal. Basta que leamos el primer libro de poemas y algunos de los últimos, para notar la gran eficacia que alcanzó su trabajo al eliminar la gravedad. Y lo logró mediante la utilización extremadamente precisa de los adverbios. El semiofísico René Thom ha señalado esa importancia de los adverbios para el dominio de la gravedad. Juanele es un virtuoso de lo leve, como diría Calvino, un virtuoso de lo leve con un extraordinario oído para la precisión. En ciertos momentos parece Messiaen, el músico ornitólogo: breves células melódicas repetidas, de pájaros, y por imitación casi, la utilización sistemática de teclados y flautas, leves adverbios que las segmentan más aún, hasta que todo parece un vitral sonoro (aunque destruido por la armonía).

–Sé que, también, frecuentaste mucho a Alberto Girri; ¿lo reconocés como una influencia? ¿Qué lugar le darías a su poesía dentro de la literatura argentina?

–Girri, sí, su influencia también, pero en otro sentido: la emoción. Acaso haya dos influencias: la de la emoción pura, digamos, que nos produce una obra, y la de la infatuación o extrañeza en la que puede sumirnos esa misma emoción. En ambos casos quedamos atrapados en una especie de vaguedad amorosa que al mismo tiempo rechazamos. Pero ¿y si la influencia fuese simplemente el tomar conciencia de la posibilidad de darle al autor que amamos un poco de esa emoción que de su lectura obtuvimos? ¿Como una devolución en ausencia, en efigie? Muy tímidamente –en estúpido secreto–, yo intentaba algo de eso con Girri, al que tanto leí y admiré. Sin embargo, con él puse en práctica el consejo personal que Leopoldo Marechal le da a los poetas que quieren frecuentar a los Centauros: «Yo aconsejo a los graves pescadores de mitos... que no le hablen al Centauro», dice. Dejar que el otro sea todo el deseo propio, todo el cuerpo interrogante: un intangible entredós, una suerte de traducción «fría», con el perdón de la palabra. Un continuo saber y no saber qué anhelamos, qué preguntamos. Ese conocimiento puede enriquecernos; puede hacernos rozar el sentido.

Girri cambió completamente el rumbo de la poesía que se hacía en la Argentina. Abrió, como Pavese en Italia, las puertas a la poesía angloamericana. Y después, poco a poco se fue transformando en eso que Mallarmé llamó un *syntaxier*. Sus poemas, sin tener una métrica precisa pero sí una gran coherencia rítmica, también fueron únicos en cuanto a sus desarrollos temáticos. Sus libros agotaban el tema. Y con el tiempo, avanzada su investigación de la poesía norteamericana contemporánea, fue componiendo cada libro suyo con anexos, que llamaba «versiones», y que contenían dos

o tres poemas, no más, de poetas ligados en cierto modo al núcleo de sentido de cada libro. También fue único por su manera de acotar sus versiones, por el modo de presentar a cada poeta traducido, por la forma meticulosa como tradujo *La tierra yerma* de Eliot, la *Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters y los poemas de Donne o Roethke...

–Para terminar con las «amistades peligrosas»: todos saben que durante tus primeros años en Buenos Aires fuiste muy amigo de Alejandra Pizarnik, hasta su suicidio, en 1972. Me gustaría que me dijeras qué clase de influencia creés que ejerció ella sobre vos, en qué medida reconocés rasgos de su voz en la tuya propia.

–Alejandra amaba la risa. Sabía acaso que en la risa hay una inteligencia trágica que bajo la apariencia terrible de lo cómico nos presenta el «humor» y el «sentido del humor». Ella lo tenía. ¿Puedo decir que me enseñó a reír? Fue una especie de Virgilio para mí, aunque yo sea un Dante de juguete. Ella me llevó a conocer su *Infierno* musical –que estaba lleno de poetas. Ella me presentó a Olga Orozco, a Enrique Molina, a Aldo Pellegrini, a Oliverio Girondo y a Norah Lange. Y tantos otros poetas que conocí y leí en aquellos años. En cuanto a ella: Alejandra está más allá de lo que yo pueda decir de su poesía; por su amistad y por su muerte insoportable, en mi vida ocupa el lugar de la traición indiferente, el del embaucamiento doloroso que producen las grandes presencias.

–¿Hubo algún poeta coetáneo, algún amigo, que haya sido tu lector, digamos tu «editor», en el sentido de corregirte, aconsejarte, algo vagamente parecido a lo de Pound frente a The Waste Land *de Eliot?*

–Quizás no lo creas, pero nunca mostré mis manuscritos. Por timidez o parquedad. Que nadie lea eso todavía como ciruelas en las ramas, verdes. Que no vean sino el fruto ya oscuro, pintado, más tentador, salvo para los amantes de los atracones infantiles, de los dolores de barriga.

Cualquier mirada desatenta, cualquier suspiro sospechoso, cualquier gesto de fatiga, el más mínimo, como frotarse los ojos, puede ser interpretado como un obvio rechazo, un disgusto de mi anticipado lector, provocado por imágenes «forzadas», figuras de veleidad imprecisa. Lezama Lima cuenta de un poeta ansioso que escribía sus poemas en papel de cigarrillos que inmediatamente fumaba. Germain Nouveau sólo quería publicar escribiendo con tiza en la vereda, para borrarse de la memoria de sus lectores después de la primera lluvia. No podían imaginar lectores. Sin exagerar, no

es mi caso. Nada más grato que obtener un lector. Y cuando los poemas alcanzaron a las páginas y éstas a las películas, acercarse al lector, poder decir, poco tiempo después, como los antiguos: «¿A quién daré este librito, con pómez árida recién pulido?».

–Me gustaría que habláramos un poco del neobarroco, con la perspectiva que hoy podemos tener de él. Quiero decir, ¿cómo definirías hoy aquel movimiento? ¿Fue realmente un movimiento, o más bien una serie de coincidencias, una escuela un poco a posteriori*? ¿En qué rasgos de tu poesía te reconocés como neobarroco? ¿Dónde está tu proximidad con, por ejemplo, Néstor Perlongher?*

–El neobarroco no fue un movimiento, fue una nominación. No se fundó. En eso radicó su novedad y su felicidad. No hubo gente trabajando en torno a una piedra o perla irregular llamado «berrueco». Hubo más bien una dispersión fugaz, una impronta que resiste la fijeza.

El término *neobarroco* fue utilizado por primera vez, creemos, por Haroldo de Campos en uno de sus primeros –lúcidos– ensayos. Después, Sarduy le pasó la pelota a Lezama, y Lezama, que ya en sus *Diarios* renegaba un poco del barroco, recibió los ensayos meticulosos de Severo como una papa que quema. Pero Severo trabajó muchísimo en ese libro tan mal leído o no leído, *Ensayos generales sobre el barroco.* Omar Calabrese teorizó más sobre el término *neobarroco* en su libro *La era neobarroca*, donde cita vagamente a Sarduy y se olvida de la primicia de Haroldo de Campos. Yo, por mi parte, no hice otra cosa que publicar *La partera canta* y *Mi padre.* Y al poco tiempo, y casi sobre su muerte, a Perlongher se le ocurre –y ahí hubo un *tour-de-fórceps*, como dijo Julián Ríos– la palabra *neobarroso.*

Se produjo ahí una invención o, en todo caso, cantó la partera: hubo una nueva nominación: *neobarroso.* Y aunque hay una justificación rioplatense del nombre, por el barro barroco del fondo del río, también hay un efecto de superfluo, de contratapa o tapa en contra, como decía Osvaldo Lamborghini, y que yo prefiero al tufo normalizador de la academia; algo no se quería fijar, legalizar, territorializar. Y ahí, insisto, está la felicidad o la verdad del neobarroco, en esa impermanencia que todavía resiste. En esa especie de *non-sense*. Porque aceptamos la nominación sin adoptarla. Se me ocurre asociarla –no sé por qué– con lo que Pascal Quignard llama «retórica especulativa». La tradición letrada antifilosófica. Y aunque todo el neobarroco se sostiene en la filosofía de Gilles Deleuze, el insulto de «es un literato» remite –como puede hacerlo el «es un neobarroco»– a esa tradición marginal, recalcitrante, perseguida, por la que la letra del lenguaje

debe ser tomada a la *littera*. Pero esta tradición olvidada es la violencia de la literatura, dice Quignard. ¿El neobarroco ha de ser tomado también a la *littera* ? ¿No es la violencia de la nominación? Quiera o no el poeta entregarse a la nominación, implica una violencia. Una vanidad. Por suerte el neobarroco tiene su propio teatro filosófico, con pocos aplausos que desmienten la especulación y donde aparecen constantemente la calva de Foucault, la nariz de Deleuze. Y, bueno...

–Hace poco, en la revista Diario de Poesía, *de Buenos Aires, publicaste una traducción de un largo poema autobiográfico de Pier Paolo Pasolini; me gustaría que me dijeras por qué te interesa en particular este poeta.*

–Lo traduje para conocerme más, para compartir con los poetas más jóvenes –a quienes por otra parte está dirigido el poema–, la locura de ese conocimiento de atención duradera. Traducir es acaso también una capacidad negativa para «atender», en todo caso, la inocencia. El cuidado del otro. El respeto al otro, como quiere Yves Bonnefoy: «traducir es respetar», dice. Incluso cuando Pasolini exclama: «Ah, ser diferente –en un mundo que también es culpable– significa no ser inocente...». Pero lo que más me conmovió del poema *Quién soy* es esa extraña busca de una poesía de la acción. No hay otra poesía más que la acción real, parece decirnos Pasolini. El poema busca interiorizar lo real, dice Bonnefoy. Pero esa acción Pasolini la encuentra, hacia el final del poema, en el poder de la música. Y le confiesa, a ese jovencito lector, antes de dejarlo, que querría ser músico: «vivir entre instrumentos musicales, en la torre de Viterbo, en el paisaje más hermoso del mundo, donde Ariosto se volvería loco de alegría al poder ver con toda inocencia los robles, las colinas, el agua, las hondonadas, y componer allí música, la única acción expresiva, alta e indefinible, como las acciones de la realidad».

–Si no me equivoco, el italiano es casi tu lengua materna. ¿Tuviste alguna vez la tentación de escribir algún texto entero en italiano, más allá de las resonancias del dialecto siciliano que aparecen en varios de tus libros, sobre todo en el Vespertillo de las Parcas?

–Es cierto, en mi casa se hablaba el dialecto siciliano y también el italiano, en ese orden; y yo trabajé mi libro *El Vespertillo de las Parcas* (tan lejano y tan cercano a *La partera canta* y a *Mi padre*) acercándome a un habla de la memoria, escuchándola y haciendo de ella el lugar de la pasión, del corazón más arcaico, preexistente al pensamiento. Como quiere Andrea

Zanzotto, ese dialecto es «el primer misterio». Incluí unas pocas canciones, *filastrocche* que me decía mi abuela, pedacitos de dialecto. Y entendí la poesía, mi poesía, como un dialecto. La fuerza de una pequeña lengua que se injerta en mi lengua y cambia el ritmo de mi vida. Un dialecto acaso prohibido en nombre de una lengua más inmemorial, difícilmente «oficial». Y así construyo ese libro sobre las Parcas señaladoras, colmadas de pregnancia materna, de manitos y ojos deícticos. Insufladoras de vida, no de muerte, sino de presencia. Hubiera sido extraordinario para mí poder escribirlo directamente en italiano.

Ahora trabajo en la línea de los hombres: faunos y centauros (y aquí haciendo caso omiso de las palabras de Marechal que cité hace un momento): abuelos, tíos, primos... Un libro que debió llamarse *Aquellos hombres*, pero se llamará *Tratado de las sensaciones*.

–Una característica tuya, rara hoy en día, es la unidad de tus libros, que en muchas ocasiones son un único poema largo, como una especie de único relato espiralado y multíplice. ¿Concebís tus libros antes de empezar a escribirlos?

–Sí, sin duda. Desde mi primer libro jamás pensé en poemas sino en libros, libros que son poemas muy extensos. Hay una figura latina que los comprende: el *carmen perpetuum*. Y yo prefiero esa concisión de lo extenso. Se produce allí, no una desgarradura del sentido, sino del alma del que escribe y del que lee... y todo el material lingüístico del poema parece flotar a expensas del ritmo. Del ritmo... se han escrito tantas cosas. Pero sigue siendo el «acontecimiento» de la poesía.

–Por último, me gustaría que me dijeras cómo pensás la cuestión del verso libre, si alguna vez te preocupás por cuestiones métricas, si lo librás a la intuición o si reflexionás sobre eso, si te preocupa. Además, me gustaría que me dijeras algo acerca de la alternancia de verso y prosa que es frecuente en tus poemas. En fin, me gustaría que hablaras un poco de los artificios tipográficos: el uso de negritas, de puntos suspensivos dentro de paréntesis (como si el poema fuera la desgrabación de una voz a la que le faltan pedazos, trozos que se perdieron al dar vuelta el cassette).

–¿Y Duchamp? ¿Por qué el poeta Eduardo Milán, en la reseña de uno de mis libros, me acerca a Duchamp y a Alexander Pope? Él dice que mi poesía alcanza un nivel medio verdadero, del tamaño de un niño. Eso me gusta. Y allí hace la analogía con Duchamp. Yo amo a Duchamp, y a ese movi-

miento de indiferente lentitud que nos da su obra, que crece como las piedras, por escisiparidad. Por lentísimos derrumbes y acumulaciones; por fracturas, roturas, cristalizaciones. Basta recordar el «Gran Vidrio», la «Gran Resquebrajadura» colmada de solteros que buscan a la Novia; eso me alienta a escribir, a seguir escribiendo. Yo digo: «me entrega la máscara célibe, para escribir».

El poema debe ser un objeto a plena pérdida, como el que Duchamp creó cuando estuvo en Buenos Aires –en su breve permanencia de menos de un año– y que pensó para la hermana, como regalo de bodas. Tiene un nombre misterioso y hay que colgarlo en el balcón, a la intemperie, sólo para que lentamente se destruya.

–Duchamp, bueno. Pero, ¿y Alexander Pope?

–No sé, hay que llamar a Milán por teléfono.

Francisco Toledo o el combate entre la muerte y el sexo

Carlos Alfieri

Sucede con Francisco Toledo (nacido en Juchitán, Oaxaca, en el istmo de Tehuantepec, el 17 de julio de 1940) una rara paradoja: aunque a menudo es considerado el artista plástico vivo más grande de México, su obra es insuficientemente conocida fuera de su país, y particularmente en Europa. A mitigar esta deplorable ignorancia ha contribuido el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, con la excelente exposición antológica realizada entre el 20 de junio y el 28 de agosto pasados, en coproducción con la Whitechapel Art Galley, de Londres, que la exhibió anteriormente, desde el 14 de abril hasta el 7 de junio de 2000.

Pero la índole paradójica que emana de la personalidad de Toledo no se agota en esta circunstancia. Tanto su biografía como su estética pueden propiciar las catalogaciones cómodas y los estereotipos tranquilizadores: «realismo mágico», «candor indígena», «actualización de un arte precolombino incontaminado», etc. Sin embargo, nada estaría más lejos de la realidad que esos equívocos que la pereza intelectual es tan proclive a engendrar. Toledo es renuente a la taxonomía; resbaladizo y desasosegante, recorre todos los territorios y disuelve todas las fronteras: las que separan el arte de la artesanía, la decoración y la ilustración; lo culto por lo popular; lo autóctono de lo universal; lo animal de lo mineral y lo vegetal; lo tradicional de lo moderno. A través de esa destrucción sistemática de categorías rígidas, tan poco candorosa, conecta con algunos de los rasgos más salientes de la sensibilidad contemporánea y deviene, plenamente, un artista de nuestros días.

Liberar la obra de Francisco Toledo de las homologaciones fáciles, dar cuenta de su complejidad, no significa negar las evidencias: la imaginación prodigiosa de este zapoteca que reivindica sus orígenes entronca, en primer lugar, con el arte americano prehispánico; también son obvios sus vínculos con el arte comúnmente llamado primitivo de otros continentes. No constituye ninguna novedad constatar que la herencia de Rufino Tamayo está muy presente en su pintura, ni que Toledo es un artista inequívocamente mexicano, con señas de identidad tan contundentes como las que suelen

caracterizar a gran parte de sus colegas compatriotas, desde Diego Rivera y Frida Kahlo hasta Julio Galán o Nahum B. Zenil. Lo que importa señalar es la peculiar alquimia con que se apropia, transforma y reelabora las vastas influencias a las que se muestra receptivo y cómo, a partir de tan variados elementos, construye una obra personalísima.

Francisco Toledo opera en medio de un campo de fuerzas atravesado por múltiples influencias. Además de las mencionadas anteriormente, que son centrales, aparecen Paul Klee y Jean Dubuffet, Antonio Tàpies y Mark Tobey, James Ensor y Edvard Munch, Goya y Max Ernst, José Guadalupe Posada y la arraigada tradición mexicana de la calavera, los códices y los retablos. Incluso se pueden registrar entrecruzamientos sorprendentes: junto a motivos que ornamentan algunos fondos de sus cuadros y que remiten a la artesanía oaxaqueña y aborigen en general parecen asomar, a veces, rastros de un Klimt. Esta enumeración, fragmentaria, no pretende una connotación restrictiva. Por el contrario, la mención de ciertos parentescos próximos o remotos sólo es útil para aportar algunos indicios del espacio estético en el que se mueve Toledo con total libertad y en el que despliega su inmenso talento.

Es preciso demoler el mito –en definitiva, eurocéntrico– del «arte incontaminado de un indio zapoteca». Toledo es un profundo conocedor de las vanguardias europeas y norteamericanas, ha vivido cinco años en París y pasado largas temporadas en Nueva York; cualquier ingenuidad artística le es ajena. Él mismo ha declarado: «Por supuesto que veo a Tamayo en mi obra, tanto como a muchos otros artistas más lejanos, africanos, australianos o del arte primitivo. Todo el arte es un legado y Tamayo también tiene su propia herencia. Con Tamayo, sin embargo, tengo la afinidad de haber nacido en el mismo lugar, con los mismos antecedentes raciales y culturales».

El arte de Toledo posee un singular refinamiento. La textura de sus cuadros es riquísima; los colores, suntuosos; su dibujo, excepcionalmente expresivo. Asombran su disposición a experimentar con los más variados materiales –puede incorporar a sus obras semillas de plantas, huevos de aves, cáscaras de frutos, caparazones de tortuga, huesos, piedras, pieles–, el empleo de diversos soportes, su perfecto dominio de todas las técnicas –pictóricas, escultóricas, gráficas y hasta artesanales, como la fabricación de papel–. En sus pinturas, intensamente matéricas –óleo impregnado con arena u otras sustancias; superficies hendidas que desprenden la irresistible incitación al tacto– y pobladas por una deslumbrante iconografía de insectos y bestias, lo animal parece mineralizarse, lo mineral y lo vegetal animalizarse, como en un incesante tráfico entre el mundo inorgánico y el orgánico que reafirma el misterio insondable de la vida.

Todo apunta a la ruptura de fronteras: el fondo atraviesa la figura y la figura traspasa el fondo, en un juego de planos interpenetrados. La libertad icónica de Toledo le permite plantar una estampita escolar de Benito Juárez –en varios trabajos desmitifica al héroe patrio– en medio de una muy elaborada superficie pictórica (por ejemplo, en «Juárez atraviesa el río de las calaveras rodantes» [1996], acuarela y témpera sobre papel).

Una desbordante sensualidad amenazada por lo siniestro: quizás sea ésta una de las claves de la obra de Toledo, un escenario en el que el sexo y la muerte disputan sin cesar (un símbolo estremecedor de esta batalla lo ofrece la litografía *Muerte con chapulín brincando* [1999], en la que un saltamontes se arroja sobre el pene erecto de un esqueleto que se lleva una mano al cráneo, mientras con la otra hace el inútil ademán de detener al bicho, desproporcionadamente grande).

El sexo, siempre el sexo, o más bien el falo, falos como espadas, omnipresentes, que a veces evocan los de los cuadros de Luis Fernández. Coitos bestiales –otra vez la disolución de los límites: se mezclan las especies–, insaciables conejos fornicadores, murciélagos con sus terribles alas desplegadas y un enhiesto pene humano (*Murciélago* [1991], papel de cera), un cañón-pene (*El cañón de Juchitán* [1993], escultura, cera policromada sobre madera), un cardumen innumerable de peces-falos que asedian a una muchacha (*Mujer atacada por peces* [1972], óleo sobre lienzo).

Y la muerte, siempre la muerte interrumpiendo el festín lujurioso: la espantosa *Muerte grillo* [1990; técnica mixta sobre madera], que lleva un pequeño (para en su enorme tamaño) esqueleto humano en su espalda, o la que yace en *La hamaca (muerte blanca)* [1990; técnica mixta sobre papel], o la que acecha con forma de murciélago (*Murciélago* [1990]; dibujo sobre cera).

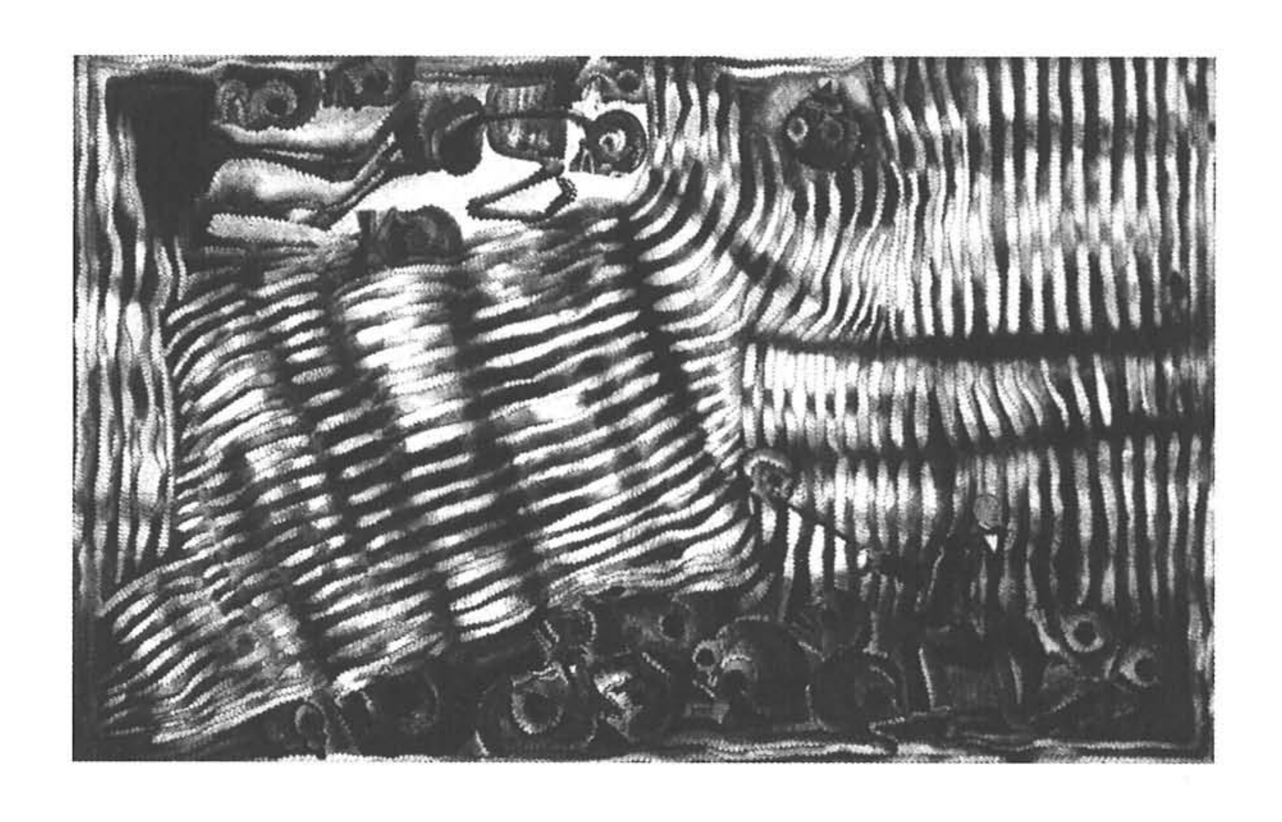
Los insectarios, los bestiarios, conforman una iconografía dominante en la obra de Toledo. Sapos, serpientes, culebras, caimanes, conejos, onagros, vacas, toros, alacranes, perros, lagartos, tortugas, peces, chapulines (saltamontes), cangrejos, pájaros, avispas, se multiplican en sus cuadros, sus grabados, sus esculturas (el *Insectario* de 1990 [técnica mixta: papel amate encáustico], precisamente, multiplica y entremezcla bichos en un magma de pesadilla). En ocasiones son seres «reales» y en otras fantásticos, antropomorfizados o no, que parecen salidos del *Popol Vuh,* de las fábulas indígenas o del *Manual de zoología fantástica* de Borges, que Toledo ilustró admirablemente. Con frecuencia se registra un intercambio inquietante entre formas y actitudes humanas y las propias de insectos o animales que se aproxima a una metamorfosis kafkiana (por ejemplo, en la escultura en arcilla *Autorretrato [el viejo],* de 1996).

La serie de los autorretratos, ejecutados en las más diversas técnicas, se encuentra entre los trabajos más valiosos de un Toledo que se muestra aquí perplejo ante su imagen y atormentado. Resultan paradigmáticos, en este sentido, el *Autorretrato-muerte,* de 1995, hecho en un pequeño biombo con temple y hoja de oro sobre papel japonés, y el *Autorretrato* de 1991, realizado con técnica mixta.

Pesimista ante la etapa histórica actual, Toledo tampoco cree que el arte sea capaz de cambiar el mundo: «Yo no creo que haya muchas posibilidades de supervivencia para nadie ni para nada; para la globalización ni para una respuesta a la globalización que incluyera la conservación, ni siquiera de la naturaleza... Hay una carrera hacia la destrucción total que no creo que se pueda parar con nada. La civilización tiene unos costos muy altos. En México se están talando todos los árboles, se están destruyendo los bosques, y así luego vienen los terremotos, las lluvias, los corrimientos de lodos, y todo se lo lleva el agua... Yo hago lo que puedo sin esperar efectos duraderos ni importantes. Hago estas cosas porque considero que es mi deber y porque en este momento del tiempo tengo medios para hacerlas».

Por eso, además de pintar, dibujar, grabar, esculpir, ilustrar y editar libros, crear obras temporales en arcilla que luego son destruidas por la lluvia o diseñar jardines con vegetación y estructuras de moldes de azúcar, Francisco Toledo, sin estridencias, casi en silencio, realiza una infatigable tarea de afirmación de la identidad zapoteca –patrocina la revista *Guchachi Reza* (*Iguana Rajada*)– y de promoción cultural. Ha fundado el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), que posee una importante biblioteca de libros de artes y alrededor de siete mil piezas gráficas en todo el mundo; el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO); la Biblioteca para ciegos Jorge Luis Borges, de libros en braille; la Fototeca Manuel Álvarez Bravo y la Cinemateca El Pochote. Y ha prodigado su apoyo decisivo para la reconstrucción del convento de Santo Domingo, en Oaxaca, el rescate de los archivos históricos de esa ciudad, el desarrollo de arte y de la fecunda tradición artesanal de su pueblo. En contrapartida, rara vez aparece en actos públicos, concede entrevistas o asiste a la inauguración de sus exposiciones. Con la del Museo Reina Sofía de Madrid no hizo, por supuesto, ninguna excepción.

BIBLIOTECA



Juárez atraviesa el río de las calaveras rodantes. Acuarela y témpera sobre papel (1996).

Impunidad de la razón sentimental

La razón sentimental actúa sin artificios; es directa y desarmante. Nace como fatalidad y se impone como evidencia irrefutable, y casi siempre como dolor. Contra ella no hay antídoto, ni arma plausible porque es arrasadora. Un niño que llora, un hombre que gime o una mujer en la sombra de su propio abrazo son imágenes que desactivan toda respuesta de naturaleza distinta de la sentimental: exigen la complicidad, aspiran a la piedad o inducen a la compasión incluso contra las evidencias, los argumentos o los lenitivos que otra razón distinta pudiera oponer. Porque la motivación del llanto y el dolor, la razón de la tristeza sentimental, se anulan detrás de la efusión o la manifestación misma del dolor: ¿quién ha de hurgar en una herida emocional mientras la herida mana? ¿Para qué y en razón de qué aumentar el dolor del que padece por razones sentimentales?

Lectores, críticos y escritores se han preguntado en público y en privado si las letras españolas no están viviendo desde hace un puñado de años una suerte de táctica conformidad en la impunidad de lo sentimental, como territorio que excluye otro tipo de enfoque, de planteamiento. ¿Existe aún alguna razón superior, distinta, más necesaria, capaz de oponerse a la hegemonía absolutoria de la razón sentimental, capaz de rectificar lo que a veces son sus desafueros o su totalitarismo tautológico? Las fábulas de los narradores suelen insertar en el eje de sus aventuras un tipo de conflicto cuyo planteamiento y solución es directamente sentimental, antes que ideológico o moral o político, como si la desorientación o la dificultad de pensar desde estos puntos de vista decantase al narrador hacia un territorio donde no hay matiz, ni lugar para el análisis o la reflexión fundada en razones distintas del dolor y su sinrazón misma. ¿Ha tendido a quedarse el narrador de la democracia en el territorio donde rige la sumisión a la razón sentimental y su fatalismo congénito?

La primera consecuencia de la hegemonía del sentimiento es la absolución de los personajes implicados en avatares humanos, en traiciones y deserciones, en renuncias y miserias, en daños y perjuicios. Ante el dolor y ante el llanto, ante el desconsuelo y el abandono, la razón sólo calla, medita, pondera, pero no denuncia, no delata, no culpabiliza. La sentimentalización

de las tramas ha desarrollado mecanismos que omiten –o marginan– planteamientos más comprometedores y menos evasivos, aquellos que afectan al orden de las ideas y las razones, los juicios sobre lo mejor y lo peor. Porque el dolor tiende a absolver las responsabilidades menores y mayores; el daño sentimental legitima el atropello de la razón, o la indulgencia ante la sinrazón, el error o la mera miopía. A menudo los narradores han tendido a nivelar sus tramas sobre bases donde rige lo primario e insoluble, lo fatal: el dolor, el sentimiento invencible. El coste de esas inclinaciones generales debe medirse en términos estrictamente literarios, no morales, porque de literatura es de lo que trato de hablar, de sus aptitudes para comprender mejor.

Es verdad que el historiador tiende a inventar causas para explicar el presente y el pasado, o incluso a veces fuerza los hilos para trazar la trama de sus lecturas, siempre escasas y demasiadas veces deficientes. El Premio Herralde de este año, por ejemplo, escogió una novela fría, *París*, de Daniel Giralt-Torrente, que no peca nada de sentimental. A cambio, sí se detecta la contaminación de los hábitos estilísticos de Javier Marías en un grado muy alto, y en ella están también sus modos generales de planificar el desarrollo de un relato o el acecho de un tema. En este caso, son las nebulosas y enfermas relaciones afectivas entre una madre y un hijo, con el contrapunto de un padre de presencia intermitente.

La frialdad de la novela deriva de la mirada periférica o envolvente sobre los conflictos, deriva del rechazo a aplicar el bisturí hasta el lugar en que puede verse brotar la sangre. El narrador prefiere la distancia de una estrategia acechante, especulativa, o muy cauta y consciente de sus límites, para capturar lo que se dirimió en las relaciones entre los tres. Ha sido un modo de corregir el hervor sentimental de otras novelas, pero el precio ha sido quizá el de su propia inhibición de un planteamiento más hondo y radical en las heridas que explican una novela.

Francisco Umbral y Antonio Muñoz Molina son escritores de poéticas narrativas muy dispares y ambos han sido óptimos manipuladores de la materia sentimental, el primero casi siempre en sus páginas más personales e introspectivas y el segundo en el todo de su literatura. Sus respectivas obras recientes –*El socialista sentimental* (Planeta) y *Carlota Fainberg* (Alfaguara)– han sido muestras me parece que deliberadas del modo en el que la materia sentimental puede impregnar un texto literario, hacerse carne narrativa, pero sin absorber las energías del narrador ni atraer exclusivamen-

te la atención del lector hacia esa dinámica emotiva.

El socialista sentimental es una novela menor de Umbral que se ha propuesto un asunto de alguna complejidad. Ha buscado sondear la experiencia política de quienes fueron ilusionados socialistas de primera hora y anudaron con el tiempo a cada decepción política un nuevo sentimiento de fraude (y no sólo frustración). Fue infinitamente mayor la distancia recorrida por el poder socialista desde sus orígenes que la que ha recorrido una militancia crédula y quizá políticamente inmadura. El bucle sentimental de esa distorsión está en la base de la novela y toda la confesión decepcionada que hay –también ingenua, e incluso falsamente inocente– en torno a la historia política reciente del socialismo emerge de una voz quizá excesivamente delgada, banal, pero creíble en su artificio, creíble en la elementalidad de sus reacciones sentimentales ante lo que fue una efusión política.

También la causa de las decepciones sentimentales del protagonista de *Carlota Fainberg* está directamente ligada a la sombra de la política del tiempo. Esta excelente novela breve ha sabido enlazar algunos asuntos a una peripecia personal a partir de una intención última y primera: desenmascarar la conveniencia histórica de un lenguaje fabricado, el de la corrección política, y señalar lo que hay en la adopción de ese lenguaje de estrategia para disimular las mismas situaciones de abuso, de poder o de humillación que antes tuvieron otro nombre. La corrección política finge la ausencia del problema eliminando el nombre cuando el fin último es preservar la misma situación sin hacer ofensiva la forma de nombrarla. Son resortes de conducta que amortiguan el peso de la responsabilidad al desplazarlo al modo de verbalizarlo, una suerte de nominalismo primario que aspira a eliminar el juicio de valor sustituyendo la palabra que lo nombraba o lo contenía. Muñoz Molina ha sabido revelar lo que tiene de lenguaje codificado, y como tal, lo ha presentado como susceptible de ser mirado con el recelo de lo que dice y lo que calla, es decir, consciente de la función política e ideológica que cumple.

Ambas novelas tienen una invisible conexión: las dos combaten una idea, o un valor político, o una dimensión ideológica de la realidad. Tienen un enemigo identificable –la degradación socialista y la penuria ética postmoderna– y lo que hay en ellas de sentimental está ligado a esa intención crítica, esa voluntad de mostrar lo oculto. No es superfluo, ni es accesorio ahí lo sentimental: es una pieza de la intención de la novela, forma parte de ella necesariamente, y no como ingrediente de atracción o captación de

un lector perezoso. Ese funcionamiento de lo sentimental lo redime de su carácter previsible y elemental porque lo convierte en componente necesario de una obra literaria con un impulso propio.

Esa puede ser todavía la vocación del relato de ficción, pese al descrédito que vive desde los impugnadores de la imaginación como herramienta de conocimiento moral, humano: y conviene aclarar que esa impugnación se hace desde una idea muy pobre, muy estrecha, muy restringida y elemental de lo que pueda ser la imaginación (es lo que le sucede al explicable panfleto que el francés Cristopher Donner ha titulado *Contra la imaginación*). De hecho, la efervescencia actual de los libros de hechos vividos, testimonios, crónicas de vidas y viajes es el cumplimiento de esa misma espiral absorbente de lo sentimental: mientras la ficción contiene una forma estilizada y elaborada de sentimentalismo, el testimonio lo entrega en bruto sin posible asidero a una razón analítica o interpretadora que atenúe el valor de inmediatez, o corrija la perspectiva deformada de la confesión. La historia y la razón crítica han trabajado siempre acorazados contra lo sentimental y en cambio son hoy víctimas también de esta misma atracción universal. Contra lo que muchos creen, no es la imaginación, o la ficción, un enemigo de la verdad moral, sino su mejor aliado, aquel que corrige la obviedad tautológica del sentimiento vivido, la evidencia palmaria de lo experimentado, para tratar de comprenderlos, dotarlos de sentido, aunque ese sentido sea el de la ausencia de sentido, la lógica turbadora del absurdo.

Dos obras más –una novela y una investigación periodística– pueden ayudar a revisar esta impunidad de lo sentimental que parece prejuicio muy terco del fin de siglo. Rafael Sánchez Ferlosio mandó todas sus naves al *ABC cultural* para rendir culto al libro de Arcadi Espada, *Raval. Del amor a los niños* (Anagrama), pero quizá sin llegar a señalar directamente lo que hace de este libro una auténtica *rara avis*. No es tanto la pulcritud con que denuncia las desasosegantes relaciones entre la judicatura, la policía y el periodismo, ni siquiera la precipitación interesada con la que los medios de comunicación organizan la realidad y su verdad o falsedad, sino la limpieza aséptica de tono, la neutralidad registradora pero parcial, muy parcial y nada pasiva, con la que escribe Espada. Es un autor cargado de razón, razón política y ética, razón deontológica, pero no razón sentimental. Ha rehuido la tentación más fácil de un asunto delicado porque prevalece un criterio superior, acertado o no, pero en todo caso superior a la insolencia irruptiva, irreprimible, de lo sentimental.

Pudo haber caso de pederastia o no en ese barrio barcelonés de pobres, ancianos e inmigrantes, pudo existir la red que se denunció o no, pero la importancia de la reflexión de Espada no está sólo en narrar un enredo forjado a medias entre la indolencia de unos y la interesada urgencia de otros. Está en otro lugar, el de la convicción que nace de razones sentimentales, sin duda, pero se fragua y emerge, madura y crece en el lugar de las convicciones racionales, el de la razón humanística y crítica. No hace falta ningún nuevo orden de creencias, ni ninguna nueva ideología, ni ninguna nueva cosmovisión política que sustituya a las arrumbadas por los desastres del siglo XX para que una conciencia adulta decida regresar a la más clásica de las razones intelectuales, la razón ética, la razón del pensamiento analítico y crítico, la razón de la sospecha y el recelo fundado: esa nueva –clásica– razón ilustrada es seguramente más precaria de lo que cree ella misma, pero es una verdad necesaria contra la verdad obvia, primaria, de lo emocionalmente irreprimible.

A Álvaro Pombo, que es el gran novelista español de este fin de siglo, los sentimientos le atraen como el carbón de azúcar atrae a los chavales, pero está enteramente inmunizado contra el virus sentimentalista o la permeabilidad de las filtraciones de lo sentimental. Las dotes de narrador y la inteligencia del escritor impiden que sus relatos se contaminen de sentimentalismo y, sin embargo, qué otra cosa es la historia de Acardo, en *La cuadratura del círculo* (Anagrama) más que la fabricación de un sentimiento: el de la decepción ante el mundo imperfecto, el de la fragilidad del saber humano, el de la contingencia de la verdad. La novela es magistral por motivos mayores y menores, periféricos y centrales, pero al hilo de esta crónica lo es también por la extraordinaria lucidez con la que enseña el modo en el que la dimensión sentimental constituye una raíz humana y moral sólo inteligible cabalmente, sólo iluminadora de algo más que su propia evidencia, cuando se coordina, se teje, se urde junto con otros estratos de la conciencia menos inmediatamente dados, más elaborados y sutiles. Desde esa operación integradora, lo sentimental se mide con aquello que lo dota de profundidad y consistencia; lo corrige y lo madura como resultado de un análisis racional, no de la mera entrega a la respuesta primaria. Pombo ha contado la historia de un aprendizaje, fraguada sobre unas cuantas ideas centrales, pero lo ha hecho sin renunciar a que esas ideas se materialicen en la experiencia y la biografía de un hombre hecho, como todos, de

vida sentimental y decepciones nacidas fuera de lo sentimental pero que acaban regresando a ello, como la decepción política del socialista de Umbral tiene un origen sentimental al que acaba regresando, o el libro de Espada es un esfuerzo de elevación intelectual por encima de la conmoción emotiva que lo originó.

Los autores con una conciencia literaria más aguda –y entre ellos están los citados, pero también otros nuevos y viejos, como Enrique Vila-Matas o Belén Gopegui– es posible que estén buscando el modo de corregir la inflación de sentimentalismo de la cultura literaria de la España contemporánea. No todos los lectores tienen la misma línea de flotación y a veces los naufragios los causan estibaciones desequilibradas de la carga: hay lectores con urgencias sentimentales, sin duda, pero los hay también sentidamente hambrientos de literatura sobre la desolación o la más simple, pura y justa desesperación. ¿Queda alguien así, dispuesto a levantar el dedo e identificarse como miembro insatisfecho del noveno país del *ranking* de los países más desarrollados del mundo y para el que las razones de su desasosiego sean sentimentales sólo de manera tangencial, subsidiaria?

Jordi Gracia

La filosofía japonesa*

Las décadas de permanencia del profesor González Valles en Japón han permitido acabar una obra como la que comentamos. En ella nos ofrece una articulación de materiales de naturaleza filosófica de primera mano, pero también entre página y página respiramos la hermosa serenidad del clima intelectual que proviene del país del Fujiyama.

Una de las contribuciones más destacadas de este estudio consiste en comprender los antecedentes sintoístas, confucianistas y budistas que se han alojado en el germen de la filosofía japonesa. Es lógico constatar que después de diversas etapas histórico-culturales el sinto, o sectas diversas del budismo, hayan en cierto modo desaparecido del panorama contemporáneo de la reflexión nipona, aunque sin duda es incuestionable que en el interior de la actual racionalidad japonesa siguen latiendo determinados criterios acordes con una clásica espiritualidad místi-

* *Jesús González Valles*, Historia de la Filosofía Japonesa. *Editorial Tecno, Madrid 2000, 561 pp.*

co-religiosa oriental. En este sentido, el mérito de la investigación del profesor González Valles descansa en ir examinando los diversos ciclos histórico-políticos de la nación que terminan por dar cuerpo a lo que hoy se puede denominar «filosofía japonesa». Sería un error asociar directamente dicha filosofía a filosofía «oriental» o «asiática» (como muchas veces se formula sin más) puesto que, tal como señala el autor, en Japón se producen diversas circunstancias (Guerra del Pacífico, Filosofía del Nacionalismo, Filosofía del Vacío y de la Nada, cuyo promotor es Keiji Nishitani) que terminan por proporcionar un perfil muy específico a la emergencia real de su propio filosofar.

El budismo deja en Japón una profunda conciencia de mutabilidad de todo lo existente y el confucianismo causa una ética que se constituye en un elemento ideológico típico del poder y del *status quo.* La combinación de ambos factores produce a la larga un discurso argumentativo y una mentalidad filosófica particular que puede muy bien distinguirse de otras características intelectuales habidas en Oriente. Es éste uno de los aspectos llamativos del libro que el autor coloca adecuadamente de relieve, así como subraya de manera permanente el valor de los criterios del Zen en la lógica y en la práctica de pensadores japoneses, como es notorio en D. T. Suzuki. Asimismo estimo que resultan destacados los capítulos dedicados a investigar el itinerario del pensamiento cristiano en Japón, cuya irrupción se produce a partir de 1549, con la conocida evangelización de San Francisco Javier. El encuentro en las islas niponas de un mundo mental especialmente diferente cuestiona el basamento de la racionalidad filosófica eurocéntricamente asumida, ocasionando al esquema fe-razón (católicas) un enfoque perturbador y nuevo. Es sabido que para la «inteligencia» de la época todo aquello que no era teológicamente cristiano resultaba ser idolatría y paganismo, y en esta medida resulta pertinente hacer notar que este conflicto interreligioso pasa por dos etapas: tolerancia hacia el cristianismo (1549-1587) y persecución anticristiana (1587-1638). Entre ambos hitos históricos fecundan argumentaciones de uno y otro signo en torno a lo filosófico-religioso quedando en crónicas y en la historiografía del momento una serie de disputas y apologías reveladas, de forma sintomática. Por ejemplo, en una serie de traducciones de *De Imitationi Christi,* por un lado, y en publicaciones de títulos como «Hai-Yaso» (Anticristo) y «Hai-Daiusu» (Antidiós) del Apóstata Fabián, por otro, cuya presencia en el mundo intelectual del momento marcó época. Todo esto anticipa lo que en cierto modo continuó produciéndose durante años, consoli-

dándose a pesar de todo la presencia de la teología occidental en el contexto nipón, hasta el punto de que hoy puede hablarse sin inconveniente de un «cristianismo japonés» promovido por K. Kitamori (teología) y por S. Endo (literatura), entre otros.

Hagamos notar que la filosofía tomista entró en el país a partir del siglo XVI cuando una serie de misioneros hablan de la *Summa contra los gentiles* y de la *Summa Teológica.* Pero en realidad la investigación intelectual en torno al tema en Japón adquiere cualidades muy particulares gracias a los planteamientos académicos surgidos a raíz de la fundación en Tokio en 1911 de la Universidad de Sophia, promovida por los jesuitas.

Otra característica destacada que nos ofrece este estudio es demostrar cómo el filosofar japonés termina por quedar íntimamente ligado a una serie de expresiones culturales que ya han traspasado las fronteras típicamente orientales. El «logos» especulativo nipón está impregnado en la literatura que se produce en el país, en las diversas manifestaciones estéticas, en la conducta y en la moral que rige las relaciones de las personas en la sociedad, y este conjunto de consideraciones ético-filosóficas arrancan en Japón del único asunto de carácter universal por excelencia: en qué consiste la cuestión «Dios» y sus diversas implicaciones argumentativas en el quehacer especulativo nipón. En este sentido, y a modo de ejemplo, podemos señalar el pensamiento de Bantó Yamakata (1748-1821) que lucha contra toda mitología y espiritualismo oriental, reivindicando un típico filosofar racionalista. Además de determinadas figuras que han dado un *corpus* muy valioso a la reflexión en torno a Dios y la metafísica, como Hagime Tanabe, Kitaro Nishida, Keiji Nishitani, etc. cabe hablar también, como lo hace el autor, de determinadas escuelas, como la de Kioto, que respira de forma constante la interpelación de corrientes filosóficas occidentales (agustinismo, existencialismo, filosofías de la religión, materialismo, marxismos). Es probable que en el futuro desde Japón puedan venir interesantes indagaciones en torno a la filosofía de la ciencia y la bioética, puesto que el acelerado desarrollo industrial de la nación da suficiente pie para ello. El entramado científico, financiero y tecnológico japonés proporciona un panorama intelectual especialmente llamativo para que la reflexión académica de esas distintas escuelas formulen consideraciones sistemáticas a propósito de la problemática del sujeto y del humanismo contemporáneo. Asimismo, estas propias escuelas han terminado por consolidar criterios filosóficos específicos, de cuyos contenidos epistemológicos se han hecho eco facultades de Norteamérica y Europa, ensanchando de este modo el patrimonio

actual de un conocimiento más completo del género filosófico de nuestro siglo. Conceptos tradicionalmente arraigados en nuestro itinerario filosóficos como persona, ser, alma, conciencia, espíritu adquieren en cierto modo perspectivas y matices nuevos a la luz de los planteamientos del texto. Los pensadores japoneses que desfilan en el libro de la mano del profesor González Valles proporcionan al lector occidental, instalado entre «la muerte de Dios» y el fragmento de la postmodernidad, un enfoque particularmente valioso en relación con categorías de naturaleza ética (asunto del dolor, la compasión y el sufrimiento universales), que a la vez demuestran en sí en qué consiste una «estética del pensar». (ética y estética son una y la misma cosa, dice Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus*).

El libro se cierra con un adecuado apéndice esquemático que interrelaciona datos de contenido historiográfico de diversos procesos culturales del Japón y el pensamiento occidental. Termina por constituirse así un volumen especialmente apropiado para todo investigador que quiera internarse en serio en el eco que despierta Japón en nuestro medio filosófico y religioso. Creemos que en futuras bibliografías sobre filosofías extraeuropeas este título siempre resultará indispensable mencionar.

Mario Boero

Starobinski: la historia de las palabras

Repetidamente, a lo largo de una extensa carrera, Jean Starobinski se ha interesado por la historia semántica de las palabras. No se trata de una investigación etimológica, pues la etimología busca el origen de las significaciones y lo compadece con su deriva, a sabiendas de que el origen es pura pérdida irreparable («Somos el origen de nuestra búsqueda del origen», afirma Starobinski al terminar su texto); la empresa starobinskiana es otra: la historia de las palabras. Esta historia no sólo supone un deslizamiento a través del tiempo sino que implica la presencia de esa otra gran fuerza que sirve para perfilar la historia de cualquier objeto: el olvido.

En efecto, la significación de una palabra es un tesoro de señales pero también un sepulcro de amnesias. El historiador de la palabra se preocupa por convertir el olvido en memoria y así «obligar» a decir a las palabras lo que éstas callan cuando dicen algo. Al atacar la pareja acción-reacción[1] Starobinski cumple un ambi-

[1] *Jean Starobinski:* Action et réaction. Vie et aventures d'un couple, *Seuil, Paris, 1999, 450 pp.*

cioso ejercicio de restauración histórica que se remonta a la tardía Edad Media. Porque, curiosamente, a pesar de que *agere* (actuar, empujar hacia adelante, conducir una tropa de animales, etc.) existe en latín clásico, su contrario, *reagere*, no se documenta hasta los siglos XII y XIII, es decir en plena eclosión de lo que más tarde denominaremos modernidad.

Debemos a Alberto Magno la introducción de la dichosa palabra en un intento de latinizar el verbo *antikinein* que ya empleó Aristóteles para explicar cómo se «reacciona» ante percepciones extraordinariamente fuertes. Pero el hallazgo tardomedieval tiene un valor añadido, ya que la modernidad es, entre tantas otras cosas, una visión dinámica de la historia, a veces entreverada con una visión dinámica de la naturaleza, que le sirve de modelo o de lienzo para proyecciones. La pareja acción-reacción difícilmente podría haberse fraguado en un contexto de pensamiento clásico, de oposiciones estáticas. Más bien tiende a la dialéctica, que se define en la segunda mitad del XVIII, con Diderot, los geómetras y los metafísicos, cuando se admite que acción y reacción se influyen mutuamente, siendo la una indispensable a la otra, y echando los fundamentos de la dialéctica hegeliana entre lo uno y lo otro como términos de un proceso interminable de perpetua definición y redefinición de sus contradicciones.

Reaccionar es resistir y producir una acción opuesta a la acción primaria. De algún modo, toda la química moderna parece haberse edificado en torno a la categoría de reacción. Pero antes, más ampliamente, sirvió para explicar toda la fenomenología de la vida como un juego de simpatías y analogías, o como un aparato de estímulos y secuelas mecánicos, como una geometría de fuerzas. No faltan, desde luego, efectos religiosos de la parejita famosa, en tanto la fuerza universal que actúa y que necesita de una fuerza contraria que se le resista para darle realidad, es una imagen de la dinámica universal, del orden, de aquello que religa a cada fenómeno puntual con la totalidad.

Desde luego, la oposición dinámica remite a la visión del mundo como proceso, eventualmente como progreso. La acción impulsa hacia adelante, lo cual supone que existe tal adelante, real o imaginario. La reacción pone palos en la rueda que avanza por el camino y, queriendo enervar la acción, en realidad la somete a prueba y le permite medir sus fuerzas contra la inercia de lo dado.

Este deslizamiento puede justificar el sesgo que las palabras reacción y reaccionario toman a partir de la Revolución Francesa, en el sentido de que las fuerzas reaccionarias intentan restaurar un estado de cosas cancelado por la historia. La calificación de reaccionario se

torna despectiva y sirve de acusación fácil a todo lo molesto para la ortodoxia revolucionaria, hasta caer en la trivialidad.

La pobre reacción, a pesar de que tuvo valedores ilustres como Burke o Chateaubriand, no ha conseguido buena prensa y su desdicha no es del todo justa. Por ejemplo: Bichat definía en el siglo XVIII la vida –nada menos– como el conjunto de reacciones contra la muerte. La afirmación por antonomasia, el querer subsistir, el conato de Spinoza, el ansia de inmortalidad, sería todo ello reaccionario, un combate incesante contra la desaparición, que se convierte, de este modo, en el meollo de la acción y del avance: ir hacia el horizonte de la muerte.

Con paciencia suiza, Starobinski se mete hasta el codo en un océano de fuentes que no categoriza por géneros: textos filosóficos, científicos, literarios, ensayos de psicología, novelas, discursos políticos y versos sueltos le valen para encarar su gran objeto: el decir. Así consigue seguir la pista de la pareja no donde él quiere que llegue sino donde la misma deriva, a menudo laberíntica, de sus pasos, lo conduce. Es casi una tarea detectivesca, porque tiene mucho que ver, según dije al principio, con lo oculto y disimulado, con lo dicho sin decir y el olvido.

El resultado de la búsqueda es una fascinante constancia: la modernidad concibe el mundo, tanto en lo natural como en lo social, según un modelo dinámico. Todo se mueve en un juego de oposiciones que proponen guerras y conciliación, desafíos y encuentros amorosos, como en una novela de aventuras que enmascarase a una epopeya. A pesar de que su trabajo es de minucia textual, lo que el maestro de Ginebra consigue es darnos un enésimo *tableau* del universo.

Blas Matamoro

El fondo de la maleta

Destinos del pensamiento

El centenario de Friedrich Nietzsche está permitiendo repasar una de las obras más sintomáticas de la historia intelectual moderna. Filólogo de aquella manera, músico a medias, desordenado lector de filosofía, apasionado de sus gustos y disgustos, enemigo de todo sistema, Nietzsche se mete en diversos campos de la producción cultural sin ser profesional en ninguno de ellos. Si no fuera otra cosa, serviría para marcar los contornos de un posible retrato del intelectual contemporáneo como residuo de una cultura organizada durante siglos, de modo que esa posición residual se convierta en una manera de saber, en una *episteme*.

Nietzsche, por si fuera poco lo anterior, vindicó el malestar psíquico, la locura, como una vía de acceso a los saberes. Con ello, atacó el racionalismo ilustrado y positivista pero clamando por una Nueva Ilustración. Sin apenas citarlo, Freud se permitió incidir en esa veta «enfermiza» y lúcida de la condición humana que consiste en seguir una lógica al margen de las costumbres y rutinas de la razón.

Este caleidoscopio del conocimiento hace de Nietzsche una suerte de sismógrafo del pensamiento contemporáneo. Allí donde las capas tectónicas se desplazan y las superficies se agrietan, asoman sus impulsivos mostachos. Lo reclaman los totalitarios del nazismo y los libertarios de la acracia; los fundadores de nuevas religiones y los adversarios de todas las iglesias; los pensadores del arte y los estetas del pensamiento; los amantes del origen y los devotos del futuro; los cuestionadores del humanismo y los seguidores del Superhombre; etcétera.

Cien años sobran para instalar una historia. Y esto es lo que ha ocurrido con el habitante de Sils Maria: la historia lo ha hecho suyo, como a todos los hombres. De tal modo, la historia se convierte en el destino del pensamiento. El escritor se libera de sus fantasmas, obsesiones y complacencias, a la vez que el tiempo enajena su patrimonio y lo vuelve propiedad pública. Nietzsche se dispersa en diversas identidades, todas válidas e inconcluyentes, como los Hijos del Tiempo.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid).
MARIO BOERO: Ensayista y crítico chileno (Madrid).
FERNANDO DEGIOVANNI: Ensayista y crítico argentino (Universidad de Maryland).
EDGARDO DOBRY: Poeta y crítico argentino (Universidad de Barcelona).
JORDI DOCE: Poeta y ensayista español (Gijón).
TEODOSIO FERNÁNDEZ: Crítico y ensayista español (Universidad Autónoma de Madrid).
JORDI GRACIA: Crítico y ensayista español (Universidad de Bercelona).
DUNIA GRAS MIRAVET: Crítica literaria española (Universidad de Barcelona).
JORGE HERNÁNDEZ CAMPOS: Escritor mexicano (México).
ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA: Crítico musical español (Madrid).
BURKHARD POHL: Hispanista alemán (Universidad de Göttingen).





NUMERO 79

Primavera 2000

Suscripción anual:

España		2.800 ptas.
Europa	(correo ordinario)	3.700 ptas.
	(correo aéreo)	4.400 ptas.
América	(correo aéreo)	5.100 ptas.
Resto del Mundo	(correo aéreo)	9.000 ptas.

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.° dcha.
Tel.: 913 104 313 Fax: 913 194 585
28010 Madrid

En Internet:
http://www.arce.es/Leviatan.html
e-mail: fpi@infornet.es

LOS ÍNDICES DE «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS» EN CD-ROM

Con motivo de cumplir cincuenta años de edición ininterrumpida, *Cuadernos Hispanoamericanos* ha editado sus índices en CD-ROM. A lo largo de este medio siglo la revista ha publicado cerca de cien mil páginas de texto que han dado lugar a unas catorce mil entradas. Por ellas, quien consulte el citado CD-ROM podrá acceder a los autores de los artículos, los mencionados en ellos, las materias que tratan y las fechas de publicación, con los cruces que prefiera efectuar durante la consulta.

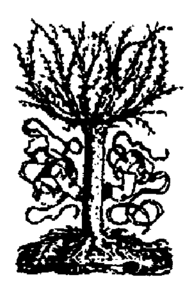
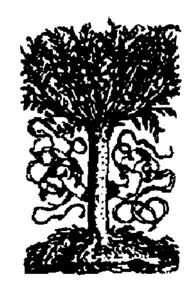
Este CD-ROM es un instrumento indispensable para manejar la colección de la revista, cuyo volumen y diversidad temática resultan inaccesibles o de muy difícil acceso por otros medios. También es un precioso material de trabajo para los investigadores de las distintas disciplinas de las que se ha ocupado la revista entre 1948 y 1997.

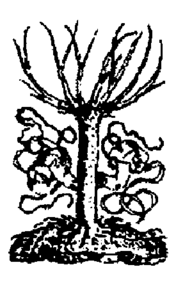
Los índices así informatizados serán remitidos gratuitamente a los suscriptores y a quienes mantienen canje con *Cuadernos Hispanoamericanos*. También se podrán adquirir mediante cheque bancario a la orden de Admón. General de la AECI, remitido al administrador de la revista, en Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. El precio del CD-ROM es de mil pesetas dentro de España y diez dólares fuera de ella.

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Losa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ciencia • pensamiento y cultura

De vocación eminentemente pluridisciplinar, ARBOR es una revista en la que coexisten artículos que abordan campos muy diferentes, desde la Física y la Matemática, a la Sociología y la Filosofía, pasando por la Historia de la Ciencia o la Biología. Señas de identidad de esta publicación mensual son los tratamientos académicos que sean compatibles con la claridad expositiva y conceptual, y una cierta preferencia por aquellos temas que ayudan a sus lectores a formarse una idea del mundo actual.

La revista Arbor se empezó a editar en el mes de marzo de 1943, y ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la fecha.

Director: PEDRO GARCÍA BARRENO

Director Adjunto: JUAN FERNÁNDEZ SANTARÉN

Redacción: Vitruvio, 8. 28006 - Madrid

Teléfono de Redacción: 91 561 66 51. Fax: 91 585 53 26. e-mail: arbor@csic.es

http://www.csic.es

Suscripciones: Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitruvio, 8. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 28 33 - Fax: 91 562 96 34. e-mail: publ@orgc.csic.es

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 200 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas
España	Un año (doce números)	8.500
	Ejemplar suelto	800

		Correo ordinario – USA	*Correo aéreo – USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Centenario de Carlos V

Jodi Campbell
Juan Carlos Sola Corbacho
Ricardo Evaristo Santos
Pedro Carreras López
Diego Martínez Torrón









800 Pts.